

وحدة الموضوع في  
القصة الجاهلية

تأليف

الدكتور نوري جمودي القيسي



وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية





الدكتور المرحوم الاستاذ

عامر باب مراني

مع ملحوظة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الموصل

والتقدير

نوري حمودي  
٦٤/١١/١٤

# وَحْدَةُ الْمَوْضُوعِ فِي الْقَضِيَّةِ الْجَاهِلِيَّةِ

تأليف

الدكتور نوري حمودي القيسي  
استاذ مساعد في جامعة بغداد

مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر

١٣٩٤هـ - ١٩٧٤م

يطلب من مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر - جامعة الموصل  
شارع ابن الاثير - الموصل - الجمهورية العراقية

## المحتويات

المقدمة	٥
لوحة الطلل	٩
هوامش لوحة الطلل	٢١
لوحة الناقة	٢٩
هوامش لوحة الناقة	٣٧
لوحة الصيد	٤١
هوامش لوحة الصيد	٥٩
لوحة الغرض	٧٣
هوامش لوحة الغرض	٩٣
وحدة الفكرة	٩٧
هوامش وحدة الفكرة	١٠٤
وحدة الاسلوب	١٠٧
هوامش وحدة الاسلوب	١٢٠
فهرس الاعلام	١٢٥
فهرس الأشعار	١٣١
كشاف المراجع	١٤٩

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## المقدمة

الحديث عن وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية يقتضي تحديد المعنى المقصود بهذه الوحدة لأن التحديد هو الذي يعطي المجال الواضح لفهمها، ولأن المفهوم السائد في عصرنا يخالف المفهوم المتعارف عليه عند القدماء من الشعراء، فالشاعر الجاهلي في حديثه عن المديح يتطرق إلى موضوعات تعد في بناء القصيدة لازمة من لوازمها، لأن الشاعر المجيد في عرف النقاد القدماء من سلك هذا الأسلوب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى المزيد كما يقول ابن قتيبة (١) ولهذا كان الشاعر يبدأ فيها بذكر الديار ليتحدث عن الطلل والدمن والآثار، ليستثير في نفسه لوازم الإثارة، ويثجج نوازع الإندفاع، ويعيد إلى الذهن صورة الماضي الدائر الذي يجد الشاعر في تذكره راحة نفسية كبيرة، ويتحدث عن خروجه إلى الصحراء الفسيحة التي يتيه فيها الدليل العارف، وتكل من سعة رقعتها الناقة الموثقة، ولعل هذا التصور في رسم الناقة هو الذي حملته على نعتها بكل صفة قوية، ومنحها كل خصلة تحمل دلالات القدرة على التحمل. ولعل هذا أيضاً هو الذي جعل الشاعر يلح في تأكيد هذه الخصائص لتكون الصورة أوسع والألوان أشد وأقوى. وقد وجد الشعراء في صورة الصياد وهو يطارد الصيد لوحة ناجحة في تثبيت المقدرة الفائقة لهذه الناقة، وكان الشعراء أيضاً يجهدون أنفسهم في تلوين أبعادها بما يروونه مناسباً، فيلونون زوايا الصورة ويحشدون لها من الأصوات والحركات والأجزاء الدقيقة ما يكشف عن إمكانية استيعابها لمثل هذا الأداء الفني فإذا استكمل الصورة واستطاع أن يجمع عناصرها من توثب الصياد، وتحفزه وترصد الكلاب بدأ في وضع الإطار الفني لصورة المطاردة، وتهيئة الجوانب الموحية لعملية الملاحقة والمهارة.

(١) - ابن قتيبة: الشعر والشعراء/ ٢١



كل هذه الموضوعات المتداخلة يتابعها الشاعر بمهارة، وبعد لها بدقة، ويسخر لها من الوسائل ما يعطيها القدرة على التعبير الجيد، وإن اختلفت سعتها عند الشعراء وهم يعالجون الموقف ذاته أو اختزلت بعض أجزائها، لأن الشعراء لهم فيها مذاهب، فممنهم من يطيل في سرد الحوادث، ويسرف في وصف اللوازم، وترتيب الأدوات حتى تكون الصورة متكاملة. ومنهم من يختزل حتى تأتي الصورة متلاحقة، وغير متكاملة حيناً، ومختزلة وناقصة في الأحيان الأخرى، وربما كان هذا النوع منها يمثل الأشكال الشعرية التي وصلت إلينا ناقصة. ومن المرجح أن تكون مطولة النابغة في مديح النعمان مثلاً واضحاً لهذه الظاهرة.

إن هذا التهيئة الدقيقة لمعركة الثور مع الكلاب تنتهي في قصيدة المديح بانتصار الثور وقتل الكلاب، وخروج الثور من المعركة مظفراً علت وجهه نصاعة الإنتصار، ولمعت في عيونه ملامح الفوز، أما الكلاب فهي بين مقتولة تمزق جسمها وتدفن دماها وتشققت فرائصها، وبين مهزومة لا تلوى على شيء، تطلب النجاة، وتفكر في الخلاص بعد أن أيقنت بفشل المعركة وانهزامها خائبة خاسرة. بهذا الثور الذي يشبه الناقة وبهذه السرعة المتناهية التي خرج فيها من المعركة يطرق أبواب الممدوح ويقطع المفاوز التي تفصل بينه وبين الشاعر. وبعدها يبدأ بحديث الممدوح إذا أراد المدح، وبحديث الهجاء إذا أراد الهجو، وبحديث الفخر إذا رغب فيه، ومن هذا التداخل الموضوعي في معالجة الغرض الذي من أجله نظم القصيدة تلوح وحدة الموضوع في ذهن الشاعر التي استخدم لها هذه اللوازم، والتي تبدو في أذهاننا مجزأة مفصولة وفي عرف القدامى من النقاد مترابطة متصلة، ولعل أسباب الانفصال في مفهومنا هي ظاهرة من ظواهر البعد الزمني الذي فصل بين مفهومين غير متقاربين.

إن وحدة الموضوع التي أريدها في هذه الفصول تحدد الفكرة التي راودت الشاعر الجاهلي وهو ينظم قصيدته، وعاشت في فكره وهو يعاني تجربته، ولازمته حتى إنتهائها، وهو يربأ أفكاره ترتيباً منطقياً يفهمه عالمه الأدبي،

ويستحسنه جمهوره المتابع، ويستدوقه الناقد الملتزم. وهذه الوحدة التي أصبحت في مفهومنا غير واضحة المعالم، أصبحت تعني الإنفصام الفكري لعقلية الشاعر الجاهلي عند بعض الدارسين، وأصبحت تعني أن الشاعر الجاهلي كان لا يرتب فكره وهو ينظم القصيدة، وإنما هي أبيات لها بعدها الفكري وحدودها المعنوية، وإطارها الذي يحيط بها، وربما سحب هذا المفهوم على كثير من جوانب المجتمع العربي في العصر الجاهلي فبدأ العصر مفكك الأجزاء، متباعد الذهن، لا تشد بينه آصرة، ولا يربط أجزائه رابط.

وفي هذا المقياس الأدبي أو الحضاري أو الاجتماعي خروج عن الواقع الحقيقي الذي يعيشه العصر وخروج على الدراسة العلمية التي يمكن أن تحقق هذه الظاهرة، لأن الأحكام الدقيقة التي يمكن الرجوع إليها في مثل هذه الأحوال لا يمكن أن تقوم إلا على الدراسة الناضجة، والمتابعة السليمة، والتأمل الواعي لما تحويه النصوص الشعرية الصحيحة.

وهذه الدراسة التي قمت بها لمحاولة إيجاد الرابطة التي تشد القصيدة الجاهلية دراسة شعرية خالصة، عمدت إلى الشعر فدرسته دراسة شاملة واستقصيت نماذجها لاستقصاء شبه متكامل، وقد استطعت أن أتوصل من خلالها إلى إستنباط المسائل من ثنايا القصائد، وقد حاولت أن أصنف النماذج المتشابهة تصنيفاً يتناسب مع الغرض الذي تؤديه النماذج، والإطار الذي تحويه المعاني، وهي وحدات - كما أرى - متناسقة. وألواح متحدة؛ يرتبط بعضها ببعض إرتباطاً شعرياً وثيقاً، وتؤدي كل وحدة في الإطار العام وظيفتها بشكل واعي ومنسجم، وقد وقفت عند أربعة ألواح سميتها لوحة الطلل ولوحة الناقة ولوحة الصيد ولوحة الغرض. كما وقفت عند ظاهرتين تتعلق الأولى بوحدة الفكرة والثانية بوحدة الأسلوب، وهي وحدات تصور الفكر الذي كان يسير القصيدة، ويرسم خطوط المنهج المتبع في تحديد ملامحها، وتجسيد دقائقها، ومحاكاة النموذج التقليدي الذي كان يبسط سلطانه على الشعراء وهم يعالجون الموضوع. وقد انتهيت إلى أن القصيدة الجاهلية كانت قصيدة محبوكة ونسق شعري واحد،



تأخذ موضوعاتها برقاب بعضها بواسطة جسور لفظية ونتاجات شعرية، لها شكل واحد، يتجاوز الشعراء على إستخدامها في مواضعها المتفق عليها. أما البناء الداخلي فكانت صورته متشابهة واستعاراته واحدة، يستخدمها الشعراء استخداماً موقفاً، وينتزعون منها مايسير الصورة التقليدية، وكذلك الأفعال والألفاظ والحروف فكانت تأخذ نسقها متتالية، لا يتقدم فعل على آخر، ولا يستخدم في غير ماوضع له، ولم نجد حرفاً أو اسماً إلا وقد أخذ مكانه في سياق القصيدة حتى أصبح بإمكاننا أن نرتب الأبيات بشكل تقريبي حتى وإن كانت متفرقة. وهذا دليل يكشف عن الصفة التي تتمتع بها القصيدة والخصيصة التي تميزت بها الأبيات.

آمل أن تكون هذه الدراسة نافعة في مجال الدراسة الحديثة لاستشفاف الخصائص الأصلية التي حملها الشعر الجاهلي طوال هذه القرون، فظل جديداً يحمل الفكرة والعاطفة والأصالة والخلود.

ولا بد لي وأنا أقدم هذه المقدمة عن الدراسة الموضوعية لهذا الاتجاه من الإشارة إلى أنها كانت مجموعة محاضرات أُلقيت على طلبة الصفوف الأولى من طلبة قسم اللغة العربية في جامعة الموصل، وقد إرتأت الجامعة أن تجعلها كتاباً مستقلاً بعد الحلقة الأولى من حلقات السلسلة الثقافية لموسمها الثقافي. وهي خطوة نافعة في مجال التعزيد العلمي للحركة الثقافية في جامعة الموصل، فبارك الله في كل جهد نافع، وخطوة مباركة في سبيل إزدهار العلم. وبارك الله في كل رجل سعى في هذا المسعى النبيل وأسأل الله أن يتقبل هذا المسعى وأن يرضى عنه، فرضاؤه وحده هو أغلى ما نريد وأعز ما نبتغي.

نوري حموي القيسي

بغداد- ١٢ ربيع الثاني ١٣٩٤ هـ

١١ أيار ١٩٧٤ م



## لوحة الطلل

يُعد الطلل بالنسبة للقصيدة الجاهلية بداية المرحلة الشعرية التي تمر من خلالها أحاسيس الشاعر الجاهلي، وتنسبط بعدها أفكاره، لتتناسق في إطار موضوع متكامل، ومن الطبيعي أن تسهم خفقات الطلل المتناهية وهي تبدو بشكلها المتقدم في خلق المناخ العاطفي المنبعث من هذه الإثارة، وقد وجد الشعراء في مثل هذه المواقف ما يثير عواطفهم الحادة، ويلزمهم بالوقوف عند هذه القطعة الزمنية العزيزة التي ذابت بين حناياها أعز الأيام، واندثرت عند نؤيها وأحجارها أغلى ذكريات الصبا، وأيام الشباب الزاهرة، ولهذا كان حديث الطلل عندهم من أهم المضامين التي ترددت في القصيدة، وربما كان هذا الإهتمام نتيجة للعلاقات الوثيقة المرتبطة بإنسانية الشاعر الجاهلي نفسه، وتنازعها مع ميوله وعواطفه وماضيه وحاضره.

ولم يكن البكاء أو النحيب أو الوقوف عند هذه البقايا الطللية عاطفة آتية ضائعة، أو وقفة تأملية عابرة، تحفزها دواعي الوقوف، أو تثيرها أسباب التأمل، ولم تكن هذه المشاعر ذاتية ضيقة، يعانيتها الشاعر بصورة منفردة، أو يتحسّن آلامها بشكل مجرد، وإنما هي ظل حزين يلف نفس الشاعر وهو يقترب من هذه البقايا، وقد فرض هذا الظل شعور الجماعة التي ينتمي إليها بالحرمان من الوطن المكاني، والبعد عن المباشرة الجماعية التي يوجبها الاستقرار، والاتسلاخ من معالم المقام الثابت الذي تتشوق إليه نفسه، لأن هذه المشاعر كانت توحى للشاعر وجماعته بهذه القدرة على الإقامة، والإحتفاظ بالذكريات، واسترجاع الزمن

الذاهب الذي كانت صورته تتداعى في ذهنه ملوياً ومشوّهة، وتتعالى أمام عينه ملامح ملاعب الصبا مطموسة ومندثرة، ومن الطبيعي أن تتفاعل هذه العوامل وقد تنازعتها المشارب، ووجدت بين أطرافها المشاعر لتخلق العاطفة المثيرة في نفسه، ولتسهم إسهاماً حاداً في إبراز المناخ المحمل بالحنين، والمشحون بلوازم الغربة، لتلهمه بصور الوقوف الحزينة، وتوحي له بكل لوحة قريبة من نفسه. لقد أصبحت مقدمة لوحة الطلل بكل صورها وألوانها، تؤدي وظيفة خلق هذا الجو الشعري، الذي يمنح الشاعر القدرة على القول، لأنه يصبح في حالة معاناة شعرية حادة، تمده بالمشاعر التي تمكنه من التنفيس عن كل ما يحتبس في نفسه من الإحساسات ويدور في ذهنه من الأفكار والحوادث، وهو في نفس الوقت يهيء الجو المناسب للمستمع الذي يجد في هذه المعاناة شيئاً لما يحسه هو، فينشئ الشاعر بهذه البداية لنفسه ولسامعه وقارئة حالة شعورية مليئة بعواطف الحنين والشوق والاستعداد للإنشاد أو الاستماع أو المتابعة يبتعد فيها الإنسان عن كل ما يحيط به، أو يتصل بحياته القريبة. وهذا مادفع الشعراء إلى التزامها، والتقيد بمعانيها والمحافظة على أصولها، ولا شك أنها تمثل تجربة الرحلة التي قامت عليها الحياة الجاهلية. فالحنين إلى الطلل يمثل الحنين إلى الوطن لأن الطلل وما يحيط به وما يتناثر حوله من الدمن يمثل مجموعة الذكريات التي عاشت في ذهنه فحفظ لها أجمل الأوقات وأسعد الأيام، فلا غرابة إذا وجدنا الشاعر الجاهلي يبرز ذاتيته ويفرغ شخصيته، محاولاً بذلك إثبات وجوده المبعثر في هذه الصحراء التي لم يضمن فيها مسكناً يلم حياته الضائعة وسط رحلة لا تستقر وتنقل لا يقف... وانعكست هذه الذاتية حتى في الشكل العام للقصيدة الجاهلية فهو عندما ينتهي من وقوفه القصير أو الطويل عند الطلل الشاخص أو الدارس، ينتقل إلى ما يتعلق بالطلل من ذكريات، وليست هناك ذكريات أعذب في نفسه من ذكريات الأحبة، فيستعيد صورة حبيبته وطيفها ووصلها وهجرها. والواقع أن وقوف الشاعر الجاهلي عند أطلال أحبته، أو بكاء دياره التي هجرها، أو اضطر إلى هجرها لم يكن غريباً، لأن الطلل عنده قطعة من الحياة



التي تهرم، كلما مضى منها جزء لا يستطيع الإنسان رده مهما حاول، فكأن  
البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة نفسها، وكأن البكاء على الحياة  
يمثل نقطة الإنطلاق في تفكير الشاعر الجاهلي، فهو ينظر إلى الطلل، ويحس  
بعمق الحالة التي تصادفه، فيربط بين فكرتي الحرمان من الوطن، وعمق حالة  
النزوح والإرتحال، وعندها لا يجد شيئاً ينجيه غير هذه المعالم الضئيلة التي صعب  
على الناس حملها، فظل الزمن يجمد في إزالتها، والظواهر الطبيعية تدّاح في، نحتها  
والأحجار الصماء التي طال عليها الدهر، والاثافي السفح المحترقة التي اختلفت  
عليها الخطوب والأحداث والدمن المتبقية والحيوانات الوديعه التي ترود  
ملاعب صباه، وكلما كان الأثر أكثر اندراساً، كان التأثير أقوى في نفس  
الشاعر، وأبعث في استشارة عواطفه .

استشارة

إن هذه العواطف المنفعلة التي ألهمتها مشاعر الحنين لم تكن اعتبارية عند  
الشاعر الجاهلي، على الرغم من الحالة الشعورية التي يعانها وهو في مثل هذه  
اللحظات القلقة، وإنما هي مشاعر منسقة وعواطف مرتبة، يحسن الشاعر  
ترتيبها، ويحافظ على اتصال خيوطها المحكمة الربط، ويحاول أن يجعلها  
خاضعة لقوة عقله الواعي المنسق، الذي اقتفى في بناء القصيدة منهجاً متعارفاً  
ومتفقاً عليه بين الشعراء . .

إن لوحة الطلل التي أعرض لها لم تكن اللوحة المطلقة لأنها تأخذ في الجانب  
الثاني من الحديث أبعاداً كثيرة، وتقف عند موضوعات متعددة، وهي بعد  
هذا لوحة متداخلة يحددها الموضوع الرئيس في وحدة القصيدة، واللوحة  
التي أتحدث عنها هي لوحة الطلل التي يقدمها الشاعر بين يدي الممدوح أو  
التي يقدم بها فخره أو هجاءه، ولهذا فهي لوحة متألّفة، تمهد لهذه الموضوعات  
بما يتفق معها وترسم ملامح هذا التناسق والتسلسل من اللحظات الأولى التي  
يبدأ فيها الشاعر وقوفه لأنه يحاول أن يفتح صياغته هذه بعبارة مبهمه توحى  
بجهله، أو عدم معرفته بهذه الديار . وهو في دخيلة نفسه يعلم كل العلم أن

هذه الديار دياره، وأن هذه النوى المتناثرة هي نوى أهله وأصحابه وأن أكداس الأحجار الضائعة، والمواقد السفح الملونة، والأحواض المتهدمة تمثل الزمن المندثر، الذى طوته مظاهر الطبيعة بين كل لفحة من لفحاتها، وطي كل رياح هوج تصاحبها زخات المطر العنيفة . . كان الشاعر يعلم هذا، ويعلم غيره من دواعي الاندثار، ولهذا كانت إشارات الزمن الطويل الذى مد ضله على هذه الأرض متعاقبة في أحاديثه، إن صيغ السؤال المتعددة، وأشكال الاستفهام المشفوعة بدواعي الشعور بهذه الصيغ تأخذ الشكل الأول، والموضع المتقدم في البناء الشعرى لهذه اللوحة .

قد تكون الأسباب الصامتة التي تلف بداية الإستفهام غير واضحة وقد تكون الاحاسيس التي حملت الشاعر الاول على هذه الصياغة غير مفتوحة، ولكن الذى يحيط بهذه الموحيات، ويمد اعناق الاستشفاف الشعرى لهذه الظاهرة هو الذى يرسم البداية الأولى لهذه الحيرة الضائعة التي عاناها الشاعر وهو يقف عند عتبة البناء الشعرى وقد منحته براعته الشعرية القدرة على التعدد الشكلي لصياغة هذا الشعور، أما العوامل النفسية التي تقف خلف كل صيغة فكانت هي الأخرى تشكل الحد اللفظي الذى وجد فيه القدرة على الترجمة الوافية والقلب الفني المتمكن من الاداء .

لقد أصبحت المسالك الإستفهامية من حيث الصياغة تمثل الخطوط الواضحة في المنهج الوصفي للطلل، وقد صارت علاماتها بارزة في كل وصف، يستخدمها الشاعر بشكلها ومضمونها، بصياغتها وتسلسلها، متخذاً منها نقلة لفظية ناجحة، وهو يسكب من خلال هذه المسالك عبارات الوقوف الضائع، وعبرات الصمت الواعي، وخفقات الأشكال الوجدانية المندثرة. وهو في كل رسم يجسد حساً شعورياً متنامياً، وزمناً غالباً ضائعاً وعواطف عزيزة حائرة يتناقلها الضياع المرسوم، ويبددها الوهم المخيم، وتتنازعها الديار الدارسة، وبين كل فجوة من هذه الفجوات الزمنية، يتأرجح الجهد المبذول في التفتيش



عن بقايا الطلل، وتسفر الهداية القلقة في مواضع الحوض المثلم، أو السطور الأرضية المحفورة فوق كل وجه من وجوه الوطن التائه .

إن صياغة (لمن طلل) (١) و (لمن الديار) (٢) و (أتعرف رسم الدار) (٣) و (أمن آل هند) أو (أمن آل مي) أو (أمن آل اسماء) (٤) . تمثل شكلاً منهجياً واحداً من الأشكال التي كانت تقف أمام كثير من الأعمال الشعرية التي أقدم عليها الشعراء ، وهي تمثل في صياغتها التساؤل الضائع الذي كان يدور في رأس الشاعر وهو يقف، أو يحاول أن يقف عند عتبة القصيدة الشعرية، مستمداً من هذا التساؤل نوازع الدخول إلى الجوهر الحقيقي للبناء الشعري، أو بدايات الشعور بالتفاعل الذاتي مع العناصر الدافعة له، وقد استطاع الشاعر استغلال هذا التساؤل ليظهر من خلاله موجات الشاعر المتدافعة، وليمرر من بين الخيرة الواقعة بين تساؤله الحائر، وظلله الضائع أحاسيس الوحدة والغربة والإنعزال التي كانت تقف شاخصة بكل أبعادها أمامه وهو يتلمس الزمن بقسوته، والطبيعة بمظاهرها القوية، والدهر بمصائبه وحوادثه، فزهير يكرر صياغة (لمن طلل) في قصيدتين فيقول في الأولى (لمن طلل كالوحي عاف) (٥)، ويقول في الثانية (لمن طلل برامة لا يريم) (٦)، ويكررها عبيد ابن الأبرص (٧) وأمرؤ القيس (٨) وعمرو بن معد يكرب (٩) وليبيد بن

(١) - ديوان زهير / ٢٠٦، ١٢٦ وديوان عبيد / ٨ وديوان امرؤ القيس / ٨٥ وديوان عمرو بن معد يكرب / ١١٢، ٧٢ وديوان ليبيد / ٢٦٧.

(٢) - ديوان عبيد / ١٣٠، ٦٧، ٢١ وديوان زهير / ٢٦٨ والمفضليات ١ / ١٣٠ وعمرو بن معد يكرب / ١٨٤.

(٣) - ديوان علي بن زيد / ١٠٢ وديوان طرفة / ١١٤ وديوان قيس بن الخطيم / ٣٣.

(٤) - المفضليات ١ / ٢٠١، ١٧٩ / ٢٠٢، ٢١٢.

(٥) - ديوان زهير / ١٢٦.

(٦) - ديوان زهير / ٢٠٦.

(٧) - ديوان عبيد / ١٣٠، ٢١، ٨.

(٨) - ديوان امرؤ القيس / ٨٥.

(٩) - ديوان عمرو بن معد يكرب / ١١٢، ٧٢ / ١٨٤.

ربيعه (١٠)، وكذلك الأمر في بقية الصيغ التي اشرنا إليها، وفي كل هذه الصياغات، وفي غيرها من صيغ الإستفهام التي استحالت عند الشعراء الى علامة كبيرة من علامات التجربة الوجدانية نجد اللوازم التي تخلفها هذه الصيغ من درس لهذه الديار، وعفاء لتلك الأطلال، واقواء لغيرها من الدمن، وهي لوازم تستوجبها طبيعة الحديث الذي لفه الزمن المندثر، وطواه الدهر الماضي، وهذا ما جعل الشعراء يكثرون من ألفاظ «الرسم» و«الدار» و«المنازل» و«عفت» و«اقفر» ومشتقاتها، وقد لازمت هذه الألفاظ بدايات قصائد الشعراء وهم يحددون المواضع التي أرادوا تحديدها، واقتربت في جانبها الآخر بأسماء المواضع التي اقترنت بكل أرض عاشت عليها ذكرى، وصحبت موكب الرحلة التائه فوق ربوع تلك المنازل، وهو بعد هذا التساؤل الواعي والحيرة المتوقعة، وقد اندرست معالم الاثر في ثنايا الضياع اللامع، وتجسدت في ملامح الوجود المدرك، يرى الاثر القديم وقد طرزت زخارفه، وعلا سطوره الوشى، ونمقت ارضه الرقم الزاهية، ويبدو أن الصورة استحالت في ذهن الشاعر الى واقع آخر، وبرزت خفاياها بهيئة ملونة، تلالآت حروفها، وشعشت اركانها فكانت كجفن اليماني زخرف الوشى ماثله (١١)، أو يمان وشته ربة وسحول (١٢)، أو توشيم برد (١٣)، أو رقم ينمق بالأكف يمان (١٤) أو مذهب جدد (١٥).

إن الحيرة التي لازمت الشاعر وهو يضع علامة الإستفهام الكبيرة في بداية القصيدة تتحول الى علامات أخرى، يتخللها الإشفاق والأسى أحياناً، ويغمرها اليأس والصمت في الأحيان الأخرى. ولعل الشاعر الحائر يجد في عوامل

(١٠) - ديوان لييد / ٢٦٧.

(١١) - ديوان طرفة / ٧٦.

(١٢) - ديوان طرفة / ٧٩.

(١٣) - ديوان عمرو بن معد يكرب / ٧٢.

(١٤) - ديوان عمرو بن معد يكرب / ١٨٤.

(١٥) - ديوان لييد / ١١٨.



الطبيعة وهي واقع ملموس في مجتمعه، أقوى هذه العوامل اثراً، وأشدّها وقعاً، وأكثرها قسوة . وقد وجد صلة واضحة بين الفعل ( عفا ) ومشتقاته واندفاع المطر بأشكاله المثلث والصيت رعدّه في موضع ، والهطال في موضع آخر، حتى أصبحت الصورتان متلازمتين في حديثه، يأتي الفعل أولاً، ويعقبه حديث المطر بأشكاله المرسومة، وهيئاته المندفعة ثانياً (١٦) وكأن الشعراء وجدوا في هذه الملازمة الصاخبة التي أسهمت فيها المظاهر الطبيعية اتفاقاً فنياً مقبولاً، وعملاً شعرياً متلازماً، اتحدت فيه اندفاعات المطر وهي تقع فوق الربع مع قدرة الزمن وهو يمحو بقايا الأثر . .

إن الأمطار وحدها لم تكن كافية في بعض الأحيان لتغفية الأثر ولهذا كانت الرياح عاملاً آخر يعاونها في النحت ويقف معها في إزالة المعالم . وقد حمل هذا الشعور الشعراء على اصطحاب الظاهرتين وتوحيد قوتيهما في هذه الإزالة . والشعراء في هذه الصورة يؤكّدون الأفعال ( لعبت ) (١٧) وما يستخرج منها والفعل ( أرب ) (١٨) و ( تعاور ) (١٩) . وكثيراً ما يحاول الشعراء أن يجعلوا للريح أصواتاً كأصوات الحنين لتسهم في إيجاد الصورة المجسدة، وإيضاح الأبعاد الموحية في جعل الصورة متحركة من جهة وملونة وصارخة من جهة أخرى.

إن هذه الظواهر الطبيعية التي اجتشت معالم الأثر، وأزالت آثاره لم تقتصر على التغيير الظاهري وإنما امتدت إلى تغيير شكل آخر من أشكال الديار يخص الساكنين الذين يستبدلهم الشعراء بما ألفوا من حيوان . والشعراء يحرصون في هذه اللوحة على استخدام الفعل (تبدل) أو ما يشتق منه . واللوحة تكاد تكون مكررة وإن اختلفت أشكال الحيوانات المستبدلة، لأنها في الغالب تعقب حركة

(١٦) - ديوان عبيد / ١٠١، ٩٨ وديوان بشر بن أبي خازم / ٢١٩، ١٠٩ والنابعة / ٩٦، ٧٢

١٩٦٤ وديوان زهير / ١٤٥، ١٢٧.

(١٧) - ديوان طرفة / ٦٩ وديوان عمرو بن معد يكرب / ١٨٤ وليد / ١١٩ والمفضليات

٥٩/٢ وديوان زهير : ٨٧ وديوان بشر بن أبي خازم / ١٨٧.

(١٨) - ديوان النابغة / ١٣٧، ٦٥، ١٦٨ وديوان زهير / ٢١٩.

(١٩) - ديوان النابغة / ١٣٧، ١٦٨.

تعفية الرياح الشديدة التي محت الأثر وعرت نؤيه وأواريه وسحقت ما شخص منه لتجعله أرضاً صالحة لانسياب حركة الحيوانات، ودياراً ترجي خاضبات النعام فيها فراخها، أو ترعى بين مواضعها الظباء التي امتدت أعناقها فكانت أباريق من فضة في حسننها وبياضها واستقامتها (٢٠) كما يراها عبيد، ويراهم النابغة مبدلة بجماعات أولاد الظباء التي ترود أمكنة الحي، وقد وقف الثور الطويل الذنب وهو يعارض جماعات البقر عند كل كومة رمل رجاف، تتحرك أطرافه لينهار إذا وطشته، وهو سائل لا يتماسك من رخاوته، تشير هذه الحيوانات برد الحصى بصدورها عندما تلمج الشمس ريقها وقت الهاجرة (٢١).

إن حرص الشاعر على جعل هذه الحيوانات الوديدة هي البديل الوحيد عن الأحبة الذين كانوا يسكنون هذه الديار والأهل الذين كانوا ينزلون فيها تهيء لنا الصورة الشعرية المتناسقة التي كانت تشد تفكير الشاعر وهو يتحدث عن أماكن عزيزة عليه، وغالية على نفسه وحيوانات أليفة وجميلة حلت في هذه الديار بعد أن تحمل أهلها وقد توزعت هذه الحيوانات بين قطعان النعام (٢٢)، والظباء البيض (٢٣) والبقر (٢٤) والحمام (٢٥).

إن حديث الافتتاح الذي أثاره الشاعر الجاهلي، وحديث الإثارة الذي زرعه نوازع الذكرى، وأغرقته ذكريات الزمن الماضي، لم يكن حديثاً عفويّاً أججته اللحظة الآنية، أو انعطافاً حاداً دفعته سورة التقليد الصاخبة، وإنما هو حديث تتسلسل فيه العواطف عبر ممرات متناسقة من الصبغ المعبرة،

(٢٠) - ديوان عبيد / ١٠٦، ٩٢.

(٢١) - ديوان النابغة / ١٦٨، ٦٦.

(٢٢) - ديوان طرفة / ٧٠ وديوان ليلى / ٧٢، ٢٦٩، ١٤٠ وديوان عبيد / ١١٢، ٩٢.

(٢٣) - ديوان ليلى / ٢٦٩، ١٤٠ وديوان عبيد / ١٠٦ والمفضليات.

(٢٤) - ديوان عبيد / ١٢٢ وديوان زهير / ٥ وديوان النابغة / ١٣٦ والمفضليات ٢، ٢٩، ٤١،

٢ / ٢٠٥، ٢١٢.

(٢٥) - الأصمعيات / ٢٠٦.



وتركيب شعري يتلمس عند كل وقفة منه صورة موحية يجد فيها متسعاً من التعبير، وشكلاً من أشكال البراعة الفنية المتكاملة . ولهذا كان حديثه متصلاً، وصيغته متفقة، وأساليبه متقاربة من حيث البناء والتكوين. وكانت نقلاته الشعرية مترنة الخطى، سديدة الأحكام، واضحة المعالم، لا يترك موقعاً إلا أحسن بناءه، ولم يرفع قدماً حتى يعرف سلامة الموضع الذي سيضعها فيه . . . ولهذا كانت الصورة التي أشار إليها في كل جزء من الأجزاء المتقدمة ترتبط بسابقتها بوشائج موصلة، ولهذا أيضاً كانت الطريقة التي تحدث بها، والمسائل التي أشار إليها، والعواطف التي أبدأها تفرض عليه الوقوف والتساؤل لالتزامه العاطفي بوجود الطلل، وتجاوبه الحسي مع كل لون من ألوانه، فالوقوف وحده في عرف الشاعر لا يشكل المهمة الأولى له، ولا يسد الثغرة العاطفية التي تمتلكه وهو يتحدث عن هذه البقايا الحية في نفسه، ولهذا كان يعقبها بالتساؤل المشوب بالاشفاق واللوعة، محدداً الزمن الذي يجعله زهير رآد الضحى (٢٦)، ويجعله النابغة وقت الأصيل (٢٧) وسراة اليوم (٢٨) مرة، وعلى ربع الدار مرة أخرى (٢٩) ويطلقها بعض الشعراء دون تحديد بعد أن يقف عند حد السؤال المبهم (٣٠) .

والشاعر يعلم أن هذا الوقوف لا يجدى، وأن التساؤل لا ينفع لإيمانه بالسكوت المفروض على كل صخرة، من صخور الزمن الضائع، واقتناعه بأن أستنطاقها أصبح غير واقع، واستجوابها أمر غير مألوف، والشاعر يعلم كل هذه الحقيقة المرة ويدرك قسوتها الشديدة، ويقدر آثارها المؤلمة في نفسه، ولهذا كان انتقاله سريعاً ليبدد الحزن المتصاعد واللوعة المتنامية، وجواب سؤاله

(٢٦) - ديوان زهير/ ٢٢٠.

(٢٧) - ديوان النابغة / ٢.

(٢٨) - ديوان النابغة / ٢٣٣.

(٢٩) - ديوان النابغة / ١١٣.

(٣٠) - المفضليات ٢٠٧/٢٠١٧٩/١ وديوان ليد / ٢٩٩.

سكوتاً أرسمت معالمه من خلال ظلاله الواهمة، وضاعت مواقع أقدامه عند عتبات التساؤل المردود عياً وإستعجاًماً (٣١) .

إن الألاحاح الذى تؤكد المشاعر المتوثبة، والأحاسيس المتجمعة تفرض نفسها من بين كل التراكمات العاطفية التي توالى على الشاعر وبأشكالها ونوازعها حتى اندفعت لتتجمع على هيئة بؤرة وجدانية حادة، تضغط على ارقام السنوات لتجد لحظة مناسبة، أو تاريخاً قريباً، أو فترة معقولة، ولتجعلها الشاهد البعيد أو القريب على الغدر الذى تعرضت له هذه البقايا، وقد أستسلم الشاعر لهذه الظاهرة بوجدان قلق وإيمان غير مستقر، يتراوح بين الصدق والوهم، وينساب بين الضياع والوجود، وقد أستطاع الشاعر ان يؤكد حياته المتأرجحة من ثنايا الزمن المحدد لهذه الفترة المعتمدة. وكانت متاعبها بادية من لمعان الحروف التي ترسم أبعاد الفترة، فهي عند زهير عشرون حجة (٣٢) في موضع وعام، وعام يتبع العام في موضع آخر (٣٣)، وعند عبيد سنون ذواهب مرة (٣٤)، وعام مرة أخرى (٣٥)، وعند امرئ القيس حجج بغير حساب (٣٦) ويعرفها النابغة بعد سبعة أعوام في حالتين (٣٧) وسنوات غير محدودة أكتلمات عليها منذ ان كان يسكنها قوم ليبد (٣٨)، وعند ربيعة بن مقروم أتت عليها ستان (٣٩) وبعد ثماني سنوات عفت آثار عميرة بن جعل (٤٠) وهو في هذا التحديد

---

(٣١) - ديوان زهير/ ٢٢٠ وديوان النابغة/ ٢٣٣، ٢ وديوان ليبد / ٢٩٩.

(٣٢) - ديوان زهير / ٧ .

(٣٣) - ديوان زهير / ٢٩٣.

(٣٤) - ديوان ليبد / ٩٦.

(٣٥) - ديوان عبيد / ٩٧.

(٣٦) - ديوان امرئ القيس / ٨٩.

(٣٧) - ديوان النابغة/ ٤٣، ١١٣.

(٣٨) - ديوان ليبد / ٢٩٧.

(٣٩) - المفضليات / ١٧٩.

(٤٠) - المفضليات / ٥٨، ٢ وتنظر الصفحت / ٢٠٥، ٢٠٧.



يتناسى الفترات المؤلمة والزمن المرهق، والحياة القاسية، وقد تنتزع منه بعض الهموم الدموع، أو تضطره الذكريات الى أسبال العبرات المتفاوتة في مقدارها تعبيراً عن عمق مأساته، ووحدة شعوره وهو يرقب فترات العمر تنثال ركاما بين كل منعطف مغمور، أو ساحة مبتورة الأعشاب، أو دار مثلمة الأطراف (٤١).

أن ترديد الأفعال ( أقوى ) و ( أقفز ) و ( عفا ) ومشتقاتها، و ( وقف ) و ( قفا ) و ( عرى ) و ( خلا ) وما شاكلها. و ( لمن الديار ) و ( أتعرف رسماً ) وما يجانسها من صيغ . و ( تحمل أهلها ) و ( تبدل حيوانها ) و ( طال عليها ). وما يدور في هذا الباب من مصطلحات، وذكر الزمن الضائع بين الوجود الحقيقي والظل المتنقل تحمل أولاً دلالات الارتباط الأصلية التي تشد الشاعر بأرضه، وتؤكد قدرته الذهنية على متابعة الشكل الحقيقي لهذا الارتباط، لتسلسل هذه المعاني التي يخضعها لعملية التذكير الوجداني الصادق، وأستلهامه الصور اللامعة من بقايا هذا الجزء المتناثر، وجمعه الأفكار المتلاحقة التي طافت عبر رحلته الطويلة سلباً وإيجاباً، وبالتالي تنسيق العملية العاطفية تنسيقاً يحمل أمارات القدرة الواعية لاعطاء كل لفظة مكانها، وشحن كل عبارة بما تستحقه من طاقة، واستخدام الظلال المحيطة، والألوان المألوفة، والخطوط المعتادة في التصوير الفني الذي أصبح سمة مقبولة من سمات اللوحة الطليعية التي ينتهي منها الشاعر وقد استكمل أدواته، ولون موجوداته، وتهيأ للرحلة الطويلة التي أعد لها أعداداً عاطفياً وفنياً، فالإعداد العاطفي تمثل في النوازع التي أثارها، والعواطف التي بعثتها بقايا الطلل المندثر، والذكريات التي أججتها اللامحات البارقة من الماضي التائه، أو الحاضر الضائع . أما الأعداد الشكلية فقد تمثل في هذه الظواهر التي ألحت على كل جزء، ولاحت عند كل ثنية، وتجسدت فوق كل حجر أو حفرة . . ولهذا كانت الديار مبهمة لا يعرفها الأهل، ولا يهتدى إليها السارى إلا بعد لآى ومجهدة. ترودها النعام وتسرح فيها الثيران

(٤١) - أمرو القيس/٩٠،٩، وديوان بشر بن أبي خازم/١٠٠، ١٨٧، وديوان زهير/١٤٨، وديوان لبيد/٣٢٧ والمفضليات/١٧٩.

والبقر . فكانت الحيرة شكلاً من اشكال الصمت ، وكان الوقوف حاجة من حاجات الفناء المنتظر، وكان السؤال لوناً من ألوان التسلية الزمنية الرتيبة، وبين هذه التساؤلات الحائرة، والمظاهر الشكلية اليائسة ، تسيل العبرات، وتفيض الدموع، وبقي هناك الاعداد الفني الذي يشكل حلقة الوصل الواضحة في البناء الشعري، لأنها تشد الأجزاء، وتوصل الفقرات، وتربط بين كل لوحة بما يهيء لها الشاعر من أدوات ، فيستخدم عبارته المألوفة، ( ولقد أسلي الهم ) أو غيرها من الصيغ، متخذاً من الناقة وسيلة لامضاء الهم، وتسلية الحزن، وتبديد المشاعر الحزينة (٤٢) ليتخذ منها جسراً لفظياً ومناسباً ينتقل عليه بناؤه. وتنتقل أشكاله الجديدة لتضع الأسس لبناء لوحة جديدة، تتوزع فيها المفردات على شكل صيغ جديدة يعد لها الشاعر من المواضع ما يجعلها صالحة، ويفرد لها من الأجواء ما يمكنها من أداء مهمتها المنتظرة . . .

---

(٤٢) - ديوان امرؤ القيس/٦٣، وديوان عبيد/١٠١، وديوان أبي ذؤاد /٣١٤، وديوان زهير / ٤٧٠، وديوان اوس بن حجر / ١٣٩، ٣٨، وديوان بشر بن ابي خازم، ٣٥، ٨٢، ١١٠، ١٤٥، ١٥٨، ١٦٢، ١٦٨، ٢٤٠ وديوان المثقب العبدى / ١٦٥، وديوان النابغة / ١١٤، ٩٧، ٧٤، وديوان ليلى / ١٢٢، ٧٥، وديوان الاعشى / ١٤٧، ١٩٥، ٣٥٥ .

## هوامش لوحة الطلل

- ١- لمن طلل كالوحي عاف منزله عفا الرس منه فالرئيس فعاقله  
وقال:
- لمن طلل برامة لا يريم عفا وخلا له عهد قديم  
وقال عبيد:
- لمن طلل لم تعف منه المذائب فجنبنا حبر قد تعفى فواهب  
وقال امرؤ القيس:
- لمن طلل ابصرته فشجاني كخط زبور في عيب يمان  
وقال عمرو بن معد يكرب:
- لمن طلل بتيمن فجنب كأن عراصة توشيم برد  
وقال:
- لمن طلل بالعمق أصبح دارساً تبدل آراماً وعيناً كوانسا  
وقال لبيد:
- ٢- لمن طلل تضمنه أثال فسرحة فالمرانة فالخيال  
لمن الدار أقفرت بالجنان غير نؤي ودمنة كالكتاب  
وقال:
- لمن الديار بصاحة فحروس درست من الأقفار أي دروس  
وقال:
- لمن الديار ببرقة الروحان درست وغيرها صروف زمان  
وقال زهير:
- لمن الديار غشيتها بالفد فد كالوحي في حجر المسيل المخلد  
وقال الحارث بن حلزة:
- لمن الديار عفون بالحبس آياتها كمهراق الفرس  
وقال عمرو بن معد يكرب:
- لمن الديار بروضة السلان فالرقمتين فجانب الصمان



٣- أتعرف رسم الدار من أم معبد  
أتعرف رسم الدار قفراً منازلته  
وقال قيس بن الخطيم:

أتعرف رسماً كاطراد المذاهب  
٤- قال ربيعة بن مقروم:  
أمن آل هند عرفت الرسوما  
وقال المرقش الأكبر:

أمن آل أسماء الطلول الدوارس  
وقال عوف بن عطية:  
أمن آل مي عرفت الديار

٥- ينظر الهامش ١/

٦- ينظر الهامش ١/

٧- ينظر الهامش ١/ ٢٠

٨- ينظر الهامش ١/

٩- ينظر الهامش ١/ ٢٠

١٠- ينظر الهامش ١/

١١- ينظر الهامش ٣/

١٢- قال طرفة:

وبالسفح آيات كأن رسوما

١٣- ينظر الهامش ١/

١٤- ينظر الهامش ٢/

١٥- قال لييد:

أو مذهب جدد على الواحد

١٦- حتى عفاها صيت رعه

وقال عبيد:

يا دار هند عفاها كل هطال

نعم فرمأك الشوق بعد التجلد  
كجفن اليماني زخرف الوشي مائله

لعمره وحشا غير موقف راكب

بحجران قفراً أبت أن ترمي

يخطط فيها الطير قفر بسابس

بحيث الشقيق خلاء قفارا

يمان وشته ريلة وسحول

عن الناطق المبروز والمختوم  
داني النواحي مسبل وابـل

بالجو مثل سحيق اليمنة البالي

وقال بشر بن أبي خازم:

عفا رسم برامة قالتلاع  
عفاها كل هطال هزيسم

وقال بشر:

أتعرف من هنية رسم دار  
ومنها منزل يبراق خبت  
أرب على مغانيها ملث

وقال النابغة:

أرسماً جديداً من سعاد تجنب  
عفا آيه ريح الجنوب مع الصبا

وقال النابغة:

داراً تعفت لا أنيس بجوها  
قفت عليها فأضحل طولها  
وقال زهير:

وغيث من الوسمي حو تلاعه  
وقال:

قف بالديار التي لم يعفها القدم  
١٧- قال طرفة:

لعبت بعدي السيول بسسه  
وقال عمرو بن معد يكرب:

لعبت بها هوج الرياح وبدلت  
وقال لبيد:

دمن تلاعبت الرياح برسمها

فكثبان الحفير إلى لقاع  
يشبه صوته صوت اليراع

بخرجي ذروة فإلى لواها  
عفت حقياً وغيرها بلاها  
هزيم ودقه حتى عفاها

عفت روضة الأجداد منها فيثقب  
وأسحم دان مزنه متصوب

إلا بقايا دمنة وأوادي  
هوج الرياح وديمة الأمطار

أجابت روايه النجاء هواطله

بلى وغيرها الأرواح والديم

وجرى في رونق رهمه

بعد الانيس مكانس الثيران

حتى تنكر نويها المهسوم

وقال عميرة بن جعل:

فلم يسق منها غير نؤي مهدم  
وغير خطوبات الولاثد ذعدعت  
وقال زهير:

لعب الرياح بها وغيرها  
وقال بشر بن أبي خازم:

لعبت بها ريح الصبا فتكرت  
١٨- أهاجك من أسماء رسم المنازل  
أربت بها الأرواح حتى كأنما  
وقال:

أمن ظلامه الدمن البوالي  
تعاورها السواري والغوادي  
وقال:

أهاجك من سعداك مغنى المعاهد  
تعاورها الأرواح ينسفن تربها  
وقال زهير:

غشيت الديار بالبقيع فتهمد  
أربت بها الأرواح كل عشية  
١٩- ينظر الهامش / ١٨.

٢٠- تبدل بعدي من سليمي وأهلها  
وقال:

بدلت منهم الديار نعاما  
وخطباء كأنهن أباريق

وغير أوار كالركي دفان  
بها الريح والأ مطار كل مكان

بعدي سواني المور والقطر

إلا بقية نؤيها المتهدم  
ببرقة نعي فروض الأ جاول  
تهاوين أعلى تربها بالمناخل

بمرفض الحبي الى وعال  
ومما تدرى الرياح من الرمال

بروضة نعي فذات الاساود  
وكل ملث ذي أهاضيب راعد

دوارس قد أقوين من أم معبد  
فلم يبق إلا آل خيم منضد

نعاما ترعاه وأدماً ترائكا

خاضبات فرجين خيط الرئال  
لجين تحنو على الأطفالال



خناطيل آرام الظباء المطافل  
إلى كل رجاف من الرمل هائل  
إذا الشمس مجت ريقها بالكلاكل  
كالأماء أشرفت حزمه

وعزفاً بعد أحياء حلال  
كأن رثاها أرق الإفال  
نعاج الصيف أخية الظلال

وتبدلت خيطاً من الأحدان  
والأدم حانية مع الغزلان

ليس فيها ما إن يبين للسا  
والعواطي الأدم السواكن بالسلان منها الاحاد والآجال  
لو ينظر هامش رقم (٢٠)

قال عبيد:

بسابس إلا الوحش في البلد الخالي  
وإلا عراراً من غياهب آجال  
والرابعة والفقرة الثانية من هامش (٢٠)  
تقرر مسارها مع الآرام

واطلاؤها ينهضن من كل مجثم  
معلقة على هوامش الصفحات.

أسائل أعلاماً ببيداء قردد  
نهضت إلى دجناء كالقمح جلعده

٢١-عهدت بها حياً كراماً فبدلت  
ترى كل ذيبال يعارض ربرباً  
يثرن الحصى حتى يباشرن برده  
٢٢-لا أرى إلا النعام به  
قال لييد:

تحمل أهلها إلا عراراً  
وخيطة من خواضب مولفات  
تحمل أهلها وأجد فيها  
وقال:

خلدت ولم يخلد بها من حلها  
والخاذلات مع الجآذر خلفه  
وقال:

ليس فيها ما إن يبين للسا  
والعواطي الأدم السواكن بالسلان منها الاحاد والآجال  
لو ينظر هامش رقم (٢٠)  
قال عبيد:

ديارهم إذ هم جميع فأصبحت  
قليلاً بها الاصوات إلا عوازفاً  
٢٣-ينظر هامش (٢٢) الفقرة الثالثة والرابعة والفقرة الثانية من هامش (٢٠)  
٢٤-دار لها عين النعاج رواتعاً  
وقال زهير:

بها العين والارام يمشين خلفه  
الهومش ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٢٩، ٣٠ معلقة على هوامش الصفحات.  
٣١-وقفت بها رآد الضحاء مطيتي  
فلما رأيت أنها لا تجييني

وتنظر الفقرة الأولى من هامش (٢٧)

فأستعجمت دار نعم ماتكلمنا والدار لو كلمتنا ذات اخبار

وتنظر الفقرة الثالثة من هامش (٣٠)

٣٢-وقفت بها من بعد عشرين حجة فلا يا عرفت الدار بعد توهم

٣٣-عفا عام حلت صيفه وربيعه دعام وعام يتبع العام قابل

٣٤-كان ماأبقت الروامس منه والسنون الدواهب الاول

٣٥-قد جرت الريح به ذيلها عاماً وجون مسبل هاطل

٣٦-أت حجج بعدي عليها فأصبحت كحظ زبور في مصاحف رهبان

٣٧-توهمت آيات لها فعرفتها لسة أعوام وذا العام سابع

وقال:

اسائل عن سعدي وقد مر دونها على حجرات الدار سبع كوامل

٣٨-دمن تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون حلالها وحرامها

٣٩-وقال ربيعة بن مقروم:

تخال معارفها بعدد ما أنت سنان عليها الوشوما

٤٠-الا يا ديار الحي بالبردان خلعت حجج بعدي لمن ثمان

٤١-وقوفاً بها صبحي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجمل

وهل عند رسم دارس من معول وإن شفاثي عبرة إن سفحتها

وقال:

ذكرت بها الحي الجميع فهيجت عقايل سقم من ضمير وأشجان

فسحت دموعي في الرداء كأنها كلى من شعيب ذات سح وتهتان

وقال بشر بن أبي خازم:

ذكرت بها سلمى فظلت كأني ذكرت حبيباً فاقدأ تحت مرمس

فأسبلت العينان مني بواكف كما أنهل من واهي الكلى متبجس

وقال بشر:

ذكرت بها الحبي إذ هم بها      فأسبلت العين مني سجاما  
وقال زهير:

كأن عيني وقد سال السليل بهم      وعبرة ما هم لو أنهم أمسم  
غرب على بكرة أو لؤلؤ قلسق      في السلك خان به رباته النظم  
وقال لبيد:

غشيت ديار الحبي بالسبعسان      كما البدر فالعينان تبدران  
وقال ربيعة بن مقروم:

وذكرني العهد أيامها      فهاج التذكر قلباً سقيما  
ففاضت دموعي فنهتها      على الحيتي وردائي مسجوما

٤٢-تنظر الهوامش ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٤،

١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، من لوحة الناقة.





## لوحة الناقة

تشكل الناقة عند الشاعر الجاهلي بشكلها المتكامل، وامتدادها الكبير، النموذج الحسي للأبعاد الهندسية التي كان يحسها في هيكلها، ويشاهدها في خطواتها الجريئة وهي تقطع المفازة الموحشة، والبيداء الشاسعة، لا يداخلها الكلال، ولا يتسرب الى أعضائها التعب. ولهذا ظلت لوحتها في ذهنه تحمل رمزاً خالداً، يعلوه الإعجاب في أغلب الأحيان، ويتحول عند الآخرين الى حيرة عقلية مذهلة، لما تراكم في أذهانهم من إحساس عميق بالإعجاب، وشعور غامر بمظاهر القدرة الخلاقة التي يمتلكها هذا الحيوان النادر.

ان الاوصاف الكثيرة التي يزخر بها الأدب للجاهلي، والتي شغلت من القصيدة العربية أمكنة عريضة، تعطي المدلول الفني الذي استنفذ قدرات الشعراء وحملهم على الإفاضة والتطويل، وترك الخيار الذهني لمد أبعاد أوصافهم، وهم يتحدثون عنها، حتى جعلوا من امتداد صورتها جسراً فنياً تتسلسل عبره عشرات الصور للمدوح، أو الموصوف، أو المهجوع، وكانت أحاديثها، وما يصلحها من أشكال وما يتداخل فيها من عناصر القوة والجرأة والسرعة رموزاً توحى بالأشكال التي كان للشعراء يريدون التعبير عنها، أو يجدون فيها تقارباً ذهنياً يجمع بين الصورة الحقيقية والمستوحاة، وهذا يعني أن الناقة لم تشغل بشكلها وأوصافها حيزاً من القصيدة فقط، وإنما كانت تمثل محتوى فكرياً تتحدد من خلال أوصافها أوصاف الشعراء، وتتجسد من ثنايا حديثهم عن

قدراتها افكارهم وهي تنطلق بصيغها المختلفة لتجد مكانها المحدد، وموضعها المناسب.

وقد أدرك الشاعر الجاهلي هذه النزعة الذهنية، وأدرك معها المدلول الشعري الذي يمكنه من هذا الاستخدام، فكان اهتمامه منصباً بكل أشكاله حول الأطر الشكلية، والأبعاد الهندسية التي تتمثل في طولها وامتدادها وارتفاعها، والمدرسة من خلال التلاؤم والتناسق الملموس من المقارنة التي كان يعقدها بشكل بسيط في بعض صورته، وبشكل معقد في بعضها الآخر، وكذلك من خلال الاستشهاد الواقعي لطبيعة حياتها، وكانت قدرات الشعراء والتفانياتهم الشعرية تبرز بهيئة متميزة من خلال هذه المقارنات والاستشهادات، لأنها في كثير من الأحيان تحدد حركة الشاعر وفق الصيغ اللفظية المستخدمة وبالتالي تضعه في المكان الذي يستحقه بين معاصريه.

وكان النقاد القدامى يدركون هذه الصلة لتحديد مركز الشاعر وطبقته مستندين الى المقاييس الواعية، والإستخدام الجيد للصور المألوفة بكل جوانبها والاحكام النقدية الصائبة.

وقد تمثل إدراك الشاعر هذا في الامتداد الفني، أو الإيصال التعبيري الذي استخدمه بعد انتقاله المباشر من حديث العلل الحزين، ومارافقه من عبرات ساخنة، ومشاعر ملتهبة، وذكريات عزيزة أثارها المكان المقفر، والهيبا التزوع الحاد الذي يشعر به الانسان وهو يستعيد الماضي، والتمسك الشديد الذي يحرص عليه وهو يودع عقوداً زمنية حية.

وكما استطاع الشاعر أن يتمثل الحزن بصورته الواعية، ويستعيد الزمن الخالي ببعده الوقاء وتدفعه الشعوري، فقد استطاع أن يبدد تلك المشاعر بأستمالة فكرية ناجحة، وأنسياب تصويري ملموس وعبر نقلات فنية سليمة، ومرتكزات أسلوبية مدروسة، إتفق على استخدامها عند الحاجة، واستطاع أن يتمسك بها في الوقت المناسب. وفي ظل هذا الإستخدام المنظم، والإلتزام المدروس، كان ينهي وقفته عند الطلل، ويبدأ رحلته الصحراوية المرسومة، متخذاً من الناقة

الطلل



وسيلة لإمضاء الهم، وتسليّة الحزن، وتبديد المشاعر المؤلمة، وجسراً يستطيع استخدامه للوصول الى غايته بعد أن يجتاز المصاعب، ويفتح المَخَافَ ولهذا كانت تسليّة الهم بجسرة، أو بناجية، أو بذات لوث، أو غيرها من الموصوفات التي تتم بواسطتها الصورة، وتتكامل أبعاد اللوحة التي أرادها الشاعر أن تجمع بين التسليّة والقدرة على تبديد الحزن. والشاعر يحرص على هذه الصياغة في نقلاته هذه، لأنه يعتبرها جسراً لفظياً موفّقاً في إيصال الغاية، وإنجاح المهمة، وربط الأجزاء التي التزم بها وهو يعالج الموضوع، حتى أصبحت تقليداً يلتزم وبناءً فنياً يحتذى، عند مباشرة الموضوعات التي يناسبها هذا الالتزام، ويفرضه عليها هذا البناء الشعري المعروف.

فناقة امرئ القيس التي تسلي همه جسة ذمول (١)، وناقة عبيد التي تسلي همومه حين تحضره جسة شمالال (٢)، ويفرج أبو ذؤاد همه بذات صبر وصلابة وشدة (٣)، ويسلي زهير همه بجسة تنجو نجاها الا حنري (٤) أما أوس بن حجر فيسلي الهم بجسة ذات سنام عظيم تارة (٥)، وبجسة غير حرون تارة أخرى (٦)، ويضفي بشر بن أبي خازم على ناقتة أكثر من صفة، ويمنحها أكثر من مزية، فهو يسلي همه حين يعود بنجاها صادقة الهواجر (٧)، وبإدماء من سر المهاري (٨) وبحرف (٩) وبناجية (١٠) وبذات لوث (١١) وبجسة (١٢)

(١) - ديوان امرؤ القيس / ٦٣.

(٢) - ديوان عبيد / ١٠١.

(٣) - ديوان أبو ذؤاد / ٣١٤.

(٤) - ديوان زهير / ٢٧٠.

(٥) - ديوان أوس / ٣٨.

(٦) - ديوان أوس / ١٢٩.

(٧) - ديوان بشر / ٣٥.

(٨) - ديوان بشر / ٨٢.

(٩) - ديوان بشر / ١١٠.

(١٠) - ديوان بشر / ١٤٥-١٥٨-١٦٢.

(١١) - ديوان بشر / ١٦٨.

(١٢) - ديوان بشر / ١٧٩.

ويشارك المثقب (١٣) بشر بن أبي خازم في وصفه لناقة شديدة لاترغو (١٤)، وبنجاء صادقة (١٥) وتقوى ناقة ليبد على صرم جبال الهموم إذا تحضرته وهي ناجية (١٦) أو حرف أضربها السفار (١٧) وناقة الأعشى التي تسلي همه جسة تمضي مسترسلة في سيرها (١٨) وعافر لم يذهب بعزمها الحمل والرضاع (١٩) ومكترة اللحم وقد ادخرته للرحلة (٢٠).

وتتفاوت قدرات الشعراء في استخدام هذه الصياغة، لارتباطها المحكم بطبيعة الغرض الذي أعد الشاعر له القصيدة، وبطبيعة الأسلوب الشعري والبناء الفني الذي عود الشاعر نفسه عليه.

والشعراء في هذا الجسر اللفظي يصرون على استخدام العبارات.. (أسلي) و(الهموم) و(تحضرنى) و(يمضي) و(احتضار) و(جسة) و(ناجية) و(حرف) ومشتقات هذه الألفاظ التي تشكل جزء من المعجم اللفظي لهذه اللوحة، وتكاد تكون هذه الألفاظ الصيغ المستخدمة في هذا الجسر، وهي تأخذ شكلاً متسلسلاً لا تقدم فيه اللفظة على سابقتها وإنما ينتظمها التوافق البنائي للهيكل الشعري المؤلف إن تسليتهم التي ينشدها الشاعر تمثل حاجة ملحة تجرع غصصها، وادرك آلامها، بعد أن تصاعدت في نفسه لواعج البعد، ولهذا كانت غالبية على أسلوبه مقترنة بالهم تارة، والهموم تارة أخرى وقد تشدد عليه هذه الحاجة اشتداداً جارفاً، فيميل إلى استخدام الفعل الطلبى (فسل الهم).. وكأ أنه كان يريد أن يزيل

(١٣) - ديوان المثقب / ١٦٥.

(١٤) - ديوان النابغة / ١١٤، ٧٤.

(١٥) - ديوان النابغة / ٩٧.

(١٦) - ديوان ليبد / ٧٥.

(١٧) - ديوان ليبد / ١٢٤.

(١٨) - ديوان الأعشى / ٣٥٥.

(١٩) - ديوان الأعشى / ١٤٧.

(٢٠) - ديوان الأعشى / ١٩٥.



الهم بقوة آنية محققة، تحقق له هذه الصيغة، وقد تمثلت هذه الصياغة عند النابغة (٢١) وزهير (٢٢) وبشر (٢٣) وأمرئ القيس (٢٤) وعلقمة (٢٥) وأوس (٢٦). أما صيغة الحال أو الإستقبال التي كان يستخدمها الشعراء من هذا الفعل (أسلي) و(يسلي) و(تسلي) و(تسليك) فهي نموذج آخر من نماذج التفريع التي كان الشاعر يميل إلى استخدامها ليدافع بها أستار الهموم التي حضرته. أقول حضرته لأنه كان يؤكد هذا الفعل فالمتمس يتناسى الهم عند احتضاره (٢٧)، وطرفة يمضي الهم عند احتضاره (٢٨) وبشر يتناساه عند احتضاره (٢٩) وعبيد يسلي همومه حين تحضره (٣٠) وليبد يصرم حبال الهموم إذا حضرته (٣١).

لقد أعد الشاعر البداية التي ارتفعت فيها لوازم الهموم، وتسربت من ثناياها بوارد الاحزان، أعد ناقة جصرة (سبطة، طويلة)، جسورة على السفر، تنهى عندها الهموم، وتضع فوق رحلها بقايا الأحران انتقى لها هذه الصفة الصالحة، لتتفق والصورة التي أعدها لها، ولتكون قادرة على اداء المهمة الثقيلة التي أوكلها لها. أو ناجية (سريعة) تذهب بكل ما اعتراه من هم. صفتان كريمتان إختارهما الشاعر الجاهلي لهذه الناقة حتى تتناسب مع الشحنات الحزينة التي

(٢١) - ديوان النابغة / ١١٤، ٧٤.

(٢٢) - ديوان زهير / ٢٧٠.

(٢٣) - ديوان بشر / ١٦٨، ١٥٨، ١٤٥.

(٢٤) - ديوان أمرئ القيس / ٦٣.

(٢٥) - ديوان المفضليات ١٩٢/٢.

(٢٦) - ديوان أوس / ٣٨.

(٢٧) - ديوان المتلمس / ٣٢٠.

(٢٨) - ديوان طرفة / ١٠ (لیدن).

(٢٩) - ديوان بشر / ١٩٥، ٨٢.

(٣٠) - ديوان عبيد / ١٠١.

(٣١) - ديوان لبيد / ٧٥.

أخذت بأوصال قلبه ونفسه، وملكته عليه وحدته وسط هذه الصحراء التي سيدخلها مرغماً بعد حالة الذهول الطللي..

إن فكرة الشاعر لا تقف عند حد تمضية الهم أو تسليته إذا حضر، وإنما تمتد إلى الوسيلة التي ينتقيها لتبديد هذه الهموم وإزالتها وما يضيفه على هذه الوسيلة والشعراء يختلفون في تحديد أبعاد هذه الصورة، لأنهم يمنحونها من وسائل الصبر والسرعة والشدة ما يجعلها تقوى على قطع هذه المفازة دون كلل، فهي (ذمول) تقطع ما انخفض من الأرض وأطمأن. بعيدة بين المنكبين، ترى عند مجرى الضفر هراً مشجراً، يتطاير الحصى باخفاقها، ويتفرق إلى كل جهة لشدة سيرها، حتى إذا سمعت صليل الحجارة وهي ترتطم ببعضها شعرت بأن صوتاً شبيهاً بأصوات الدراهم يرتفع (٣٢)، أو هي مختالة تقطع نصف النهار بضرب من السير يتراوح بين البطيء والسريع، ادخرت لحمها المكتنز للرحلة الطويلة المتعبة (٣٣)، أو هزيلة لما تكلفته من سير شديد (٣٤)، أو ناجية يثبط نسعها كصربير الفتاة المشوية على النار، لم يبق منها التعب والتهجير إلا قوائم كأعمدة الصفصاف، وقد سقط نعلها لكثرة ما نقت بيديها ورجليها من الحصى (٣٥)، أو ناجية تضرب من النشاط بذنبها في السير يميناً وشمالاً، وترتفع وتسرع في السير بخفة قوائهما، غليظة لحم الوجنة، صلبة شديدة، عظيمة الجنين (٣٦)، ولو تتبعنا النماذج التي عرضنا لها لوجدنا الشعراء يسهبون في أوصافهم، ويستطردون أستطرادات غريبة في أحاديثهم، وهي في معظمها تنحصر في الصفات التي تؤكد قوة هذه الناقة، وشدة مقاومتها لعوارض الصحراء وسرعتها في قطع مسافات، وفي كل صفة من هذه الصفات تتجلى براعة الشاعر الذي

(٣٢) - ديوان أمري القيس / ٦٣-٦٤.

(٣٣) - ديوان عبيد بن الأبرص / ١٠٢.

(٣٤) - ديوان أي دؤاد / ٣١٤.

(٣٥) - ديوان بشر / ١٤٦، ١٦٢.

(٣٦) - ديوان بشر / ١٥٨.



يُمنح هذا الموصوف ما يجعله أكثر قدرة على السير، وأشد مقاومة لما يعترضه من مصاعب، وأخف سرعة في الوصول إلى المكان المحدد له.

وقد وجد الشعراء في هذه الفسحة المحصورة بين تسليية الهموم والإنتقال إلى الغرض المرجو من القصيدة مجالا فسيحا لعرض ما عندهم من براعة، موزعة على استحداث الصور المتحركة وإبراز الأشكال التي تستكمل بها جوانب هذه الصورة، ولكنها في سعتها المترامية لا تخرج عن الأشكال الشعرية المتفق عليها، وإن كانت أبعادها تقصر أو تطول، وأوصافها تمتد وتنكمش، مراعية بذلك الصلة التي تربط الشاعر بالغرض، أو للشاعر بالدوافع الحقيقية التي دفعته إلى هذه الأوصاف وفي إطار هذه الفسحة كانت تلوح أشكال الحيوانات القوية والسريعة التي تشبه بها الناقة، وهي تأخذ صورة الأشكال المرسومة، وتلبس هيكل الأوصاف المتعارف عليها، وتخضع لبراعة الحركات الموزعة بين شتيم أحقب وحمار وحشي في بطنه بياض (٣٧) وثور وحشي موشى القوائم (٣٨) وحمار وحشي قد قرح (٣٩) وأخدرى مفرد (٤٠) وحمار غليظ (٤١)، وثور هائج (٤٢) وثور وحشي ناشط (٤٣).

إن الحديث الذي يبدأه الشاعر—وهو يتحدث عن ناقته—ينحصر بين عبارة «ولقد أسلي الهم حين يعودني» أو ما يجانس هذه العبارة، وبين تشبيه الناقة بأحد الحيوانات القوية، وفي هاتين الحاصرتين تنبسط فكرة الشعراء المنبعثة من رسم الصورة الكاملة لهذه الناقة التي تطرد الهموم، بعد أن تعالت وتبدد أحزانهم

(٣٧) — ديوان بشر / ٣٥.

(٣٨) — ديوان بشر / ٨٢.

(٣٩) — ديوان النابغة / ١١٤.

(٤٠) — ديوان زهير / ٢٧٠.

(٤١) — ديوان النابغة / ٧٥.

(٤٢) — ديوان لبيد / ١٢٤.

(٤٣) — ديوان لبيد / ٧٦.



بعد أن ضاقت بها نفوسهم، وهم يقفون على الطلل المندثر، ويستلهمون الماضي الصامت من أخاديد الحفر المتباعدة، ومدافع المياه المهلجنة..

لقد كانوا حريصين على حسن الانتقال بين فقرات الموضوع، وكانوا حريصين على تسلسل الصيغ الشعرية بصورة منتظمة وكانوا حريصين على امتداد الفكرة إمتداداً منطقياً ومقبولاً لا يعتوره التأزم اللفظي المضطرب ولا تشوّه حقيقة الخواطر المرتجلة التي تصنع وجه القصيدة حتى تبدو هيكلًا متناثرًا إن انسياب الصورة الشعرية للناقة بشكل موحد، يدل على وجود اتفاق في هذا الشكل واتفاق موضوعي لهذه المعالجة، واتفاق أسلوب في هذا التسلسل الذي تستخدم فيه الأفعال بأشكال لا تقبل التقديم والتأخير، وأن الارتباط الشعري الذي يحسه الشاعر وهو يتحدث عن هذه القسم من القصيدة يدل على أن الوحدات الشعرية التي تشد هذا الجزء بغيره من الأجزاء محكمة الربط، متينة الشد، موصولة الأواصر، حتى تكاد ملامحها تذوب عند عتبة التداخل الموضوعي لكل لوحة من اللوحات. وهذا ما يجعل اللوحة متكاملة، تتألف أجزاءها تآلفاً صورياً مقبولاً، وتتفق أبعادها اتفاقاً فنياً سليماً.

## لوحة الناقة

- ١- قدع ذا وسل الهم عنك بجسرة
- ٢- وقد أسلي همومي حين تحضرني
- ٣- وقد تفرج همي ذات معجزة
- ٤- دعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٥- فدعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٦- ولقد أربت على الهموم بجسرة
- ٧- وقال بشر بن أبي حازم:
- ٨- ولقد أسلي الهم حين يعودني
- وقال:
- وقد أتتسى الهم عند احتضاره
- بأدماء من سر المهاري كأنها
- ٩- وقال:
- حرف مذكرة كأن قنودها
- وقال:
- وقد أمضي الهموم إذا اعترتني
- ١٠- وقال:
- فسل طلابها وتعز عنها
- وقال:
- فسل همك عن سلمى بناجية
- وقال:
- على أن قد أسلي الهم غني
- ١١- وقال:
- فسل الهم عنك بذات لوث
- ذمول إذا صام النهار وهجرا
- بجسرة كعلاء العين شمالا
- تنضو المطي إذا ما ضمها السفر
- تنجو نجاء الأخدري المفرد
- عليها من الحول الذي قد مضى كثر
- عيرانة بالردف غير لجون
- ننجا صادقة الهواجر ذعلب
- إذا لم يكن فيه لذي اللب معبر
- بخربة موشي القوائم مقفر
- بعد الكلال على شتيم حقب
- بحرف كالمولعة الشناع
- بناجية تخيل بالرداف
- خطارة تغلي في السبب القنف
- بناجية من الأدم العتاق
- صوت ما تخونها الكلال

بنجاء

أحقب

١٢- قال:

لولا تسلي الهـم عنك بجسرة

١٣- قال المثقب العبدى:

فـل الهـم عنك بذات لـوث

١٤- فـل الهوى واستحمل الهـم عـرماً

وقال:

فـل الهوى واستعمل الهـم عـرماً

١٥- ولقد أسـلي الهـم حين تنوبـي

١٦- وكنت إذا الهـموم تحضرتـي

صرمت حبالها وصدوت عنها

١٧- لولا تسليك اللبـانة حـرة

١٨- فدعها وسل الهـم عنك بجسرة

حرف أضر بها السفار كأنها

١٩- وقد أسـلي الهـم حين اعتسـرى

٢٠- وقد أقـري الهـموم إذا أعتـرتـي

٢١- ينظر هامش ١٤/

٢٢- ينظر هامش ٤/

٢٣- ينظر هامش ١٠، ١١، ١٢

٢٤- ينظر هامش ١/

٢٥- قال علقمة:

فدعها وسل الهـم عنك بجسرة

٢٦- ينظر هامش رقم ٥/

٢٧- وقد أتـنأسى الهـم عند احتضاره

٢٨- واني لامضي الهـم عند احتضاره

٢٩- ينظر هامش رقم ٨/

عـرافة مثل الفـنيق المـكرم

عـذافرة كـطـرقة القـيـون

خروساً بحاجاتي نـحب وتنـعب

تـخب برحلي تارة وتـثاقل

بنجاء مضطلع السرى موار

وضنت خلة بعد الوصال

بناجية تجل عن الكلال

حرج كأحناء الغيـط عقيم

تزيد فى فضل الزمام وتغـتـلي

بعد الكلال مسـدم محـجوم

بجسرة دوسرة عاقـر

عـذافرة مـضـرة عـقامـا

كـهـمك فيها بالرداف حبيب

بناج عليه الصـيـعـرية مـكـدم

بعوجاء مـرقال تـروح وتـغـتـدي

عرمسا  
تخب

مضيرة



٣٠- ينظر هامش رقم ٢/

٣١- ينظر هامش رقم ١٤/

٣٢- بعيدة بين المنكبين كأنها

تطير ظران الحصى بمناسم

كأن الحصى من خلفها وأمامها

كأن صليل المروحين تطيره

٣٣- زيافة يقتود الرجل ناجية

مقدوفة بلكيك اللحم عن عرض

٣٤- ينظر هامش رقم ٣/

٣٥- فأبقى الأين والتهجير منها

تخر نعالها ولها نفي

وقال:

على أن قد أسلي الهم غني

عذافرة يئط النسع فيها

٣٦- فسل همك عن سلمى بناجية

وجفاء مجفرة الجنين عاسفة

٣٧- ينظر هامش رقم ٩/

٣٨- ينظر هامش رقم ٨/

٣٩- كأني شددت الرجل حين شدته

٤٠- ينظر هامش رقم ٤/

٤١- كأن قتودي والنسوغ عذابها

٤٢- لولا تسليك اللبانة حرة

٤٣- كأخنس ناشط جادت عليه

تري عند مجرى الضفر هراً مشجراً

صلاب العجى ملثومها غير أمعراً

إذا نجلته رجلها خذف أعسراً

صليل زيوف يتتقدن بعقراً

تغري الهجير بتبغيل وارقال

كمفرد وحده بالجو ذبال

شجوباً مثل أعمدة الخلاف

من المعزاء <sup>مثل</sup> حصى الخذف

بناجية من الأدم العتاق

إذا ماخب رقرق الرقاق

خطارة تغتلي في السبب القذف

لكل خرق مخوف غير معتسف

على قارح مما تضمن عامل

مصل يباري العون جأب معقرب

حرج كأحناء الغبيط عقيم

ببرقة واحف احدى الليالي



## لوحة الصيد

تشغل لوحة الصيد في القصيدة الجاهلية مكاناً عريضاً، وتشكل أبعادها المتحركة تناسقاً فنياً ملوناً من خلال الملامح للشرقة التي يوحى بها، أو يعبر عنها الشاعر الجاهلي، لأنها لوحة متحركة وصورة لامعة يهيء لها من الوسائل ما يضمن تألقها، ويغني مضمونها، ويجعلها جزءاً فنياً مقبولاً، والشاعر الجاهلي يدرك ما تحركه هذه الصورة في نفسه من مشاعر، وتشير من نوازع وجدانية أصيلة، ولهذا كانت أفعالاته تلوح من ثنايا الصور المعروضة، وقدراته الفنية تبرز من بين الحركات السريعة المتلاحقة التي تمتليء بها دقائق اللوحة، والشاعر يؤدي مهمة الفنان أداءاً موفقاً في تركيز ألوانه وتحديد الأبعاد الهندسية لكل حيوان يريد التحدث عنه من خلال أوصافه ومن خلال المناظر الحادة التي يبرزها بدقة متناهية، ويقف بين زحمة المشاعر التي تملكه موقف الرسام البارع والمتابع الحذر، لدفقة الموجات الحسية المتصاعدة وهي تصور الصيد وقد تحفزت كل حواسه، وتوثبت كل أعضائه لتؤدي دورها المرسوم في المعركة المعدة، وتنتهي بالشكل الذي وضعه الشاعر مسبقاً منذ الخط الأول في رسم اللوحة.

إن هذه اللوحة الشعرية التي أخذت شكلها المحدد في القصيدة الجاهلية تمثل النقطة المتحركة والمنعطف الفني الذي يشد أطراف القصيدة، ويوحد بين أجزائها، وهي الجسر الذي تعبر من خلاله مشاعر الشعراء، وتكتشف أحاسيسهم



لتصّب في المجرى الفني الذي قدم له الشاعر بما مهد لهذه اللوحة لأن تأخذ شكلها المتناسق وبعدها الفني في إطار القصيدة العربية .

والصورة عند الشعراء تأخذ شكلين متباينين، تتحدد أجزاؤهما وفق القدرات التي يؤديها الشاعر وهو يتناول الصورة، أو يعالج الموضوع وربما توقف امتداد الصورة على الصلة الوثيقة التي تربط بينها وبين المجرى الشعري الذي يريد أن يتحدث عنه، أو الكثافة الموضوعية التي تدفع الشاعر لاداء هذه المهمة، فهي صورة مختزلة باهتة عند بعض الشعراء، حتى تكاد تضيع في زحمة الصورة التي تزخر بها القصيدة والتي حاول الشاعر أن يحشدّها في أدائه، وهي صورة عريضة ومتسعة عند بعض الشعراء، لأنها تأخذ أبرز الملامح في القصيدة تستحوذ على أرقّ المشاعر التي تجاوبت في نفسه، وهو يعد لهذا الحدث الفني أو ينتقي للصورة الوجدانية البارزة ما يقدر على اعداده ، منتزعاً الأشكال الموحية والعبارات المناسبة، والألوان القادرة على التعبير .

والشاعر في كل جزء من أجزاء القصيدة يقع تحت قبضة رؤياه الشعرية، ويخضع لنمط اسلوبي معين يمارس من خلاله المنهج الذي أصبح يسلكه. حتى أصبح بإمكان الباحث أن يحدد هذه الرؤيا، ويحدد النمط الأسلوبي، ويحدد القالب الشعري المستخدم في رسم جوانب هذه الأجزاء عند كل شاعر، وقد اختص كل شاعر من الشعراء بهذه الميزة، وعرفت عنده الفاظ معينة اقتصرت عليه، وصور شعرية وتراكيب لفظية اقترنت به.

فناقة لييد التي يشبهها بالثور، تشك صفاحها (الكلاب) بالروك شزراً (١) في لوحة وفي لوحة أخرى يقول في وصف هذا الثور، فحمى مقاتله وذاد بروقه شزراً (٢) والليالي التي تغطي هذا الثور ليالي تغيب فيها النجوم (٣) وحمرة

(١) - ديوان لييد / ٧٩

(٢) - الديوان / ١٤٥ .

(٣) - تنظر الصفحات / ٦٩، ١٤٣، ٣٠٩، ٣١٠ من الديوان.

الوحشية ينجرّد نسيلاً (٤) وفي شهور الصيف تقل المياه التي تردها (٥) وأشكال لفظية أخرى تتضح لمن يدقق في صورته، وحمار ربيعة بن مقروم يورده ولون الليل داج (٦)، ويورده في لوحة أخرى مع ضوء الصباح (٧) والقانص في لوحته الأولى من (أبو عامر) وفي الثانية من بني جلان، والسهم الذي يرسله في اللوحتين (حشر) دقيق وهو في هذه الأجزاء الثلاثة يستخدم الفعل (أورد) ثم يجعل الصياد منتظراً عند العين ليسدد هذا السهم الدقيق.. ومثلها بشر بن أبي حازم الأسدي الذي يستخدم في صورتين من صور الثور الألفاظ الآتية: (موشى) و(تضيفه إلى ارطاة حقف) مرة (وبات في حقف ارطاة) مرة أخرى (وكأنه كوكب يقدر)، و(كأن نصعاً يلوح) و(باكره مع الإشراف غضف) و(فاجأته غضف نواحل) (٨).

والشعراء عامتهم يقعون تحت تأثير ظاهرة أسلوبية معينة، يستعينون في كثير من الأحيان ببعض الجمل والعبارات التي تميز بعضهم عن بعض، ولكنهم في الواقع يستمدون من مستودع واحد، ويستلون عباراتهم من معين محدود، ولكن هذا المستودع أو المعين لم يحل دون تقديم الصورة الجيدة واللوحة الفنية البارعة والفكرة الغنية بمعطيات الخصب الشعري النابه. وهذه الحقيقة تتضح من خلال النماذج الشعرية المتعددة التي أستخدمها الشعراء في قصائدهم.

ويمكن فرز لوحة الصيد إلى لوحتين منفصلتين تتخذ كل لوحة منهما شكلاً متميزاً وتتحدث عن أشكال متشابهة وتستخدم أسلوباً مخططاً له، ونهجاً مرسومًا تتحدد من خلاله أضواء الصورة، وتتضح الرؤيا الشعرية المقصورة. تتمثل اللوحة الأولى في صورة الناقة التي تشبه بالثور الوحشي أو البقرة

(٤) - تنظر الصفحات ٢٣٧، ١٢٧.

(٥) - تنظر الصفحات ٢٣٥، ١٢٦، ٨٢.

(٦) - المفضليات ١٨٧/١.

(٧) - المفضليات ١٨٠/١.

(٨) - تنظر الصفحات ٥٦، ٥٥، ٥١ من الديوان.



الوحشية، وهي لوحة تبدأ بعد حرف التشبيه مباشرة (الكاف وكأن) أو تشكل هذه النقلة عند الشاعر الجسر التشبيهي الذي يمر منه الى بداية الصورة التي يريد وضع خطوطها، لأنه كان قبل نقلته يتحدث عن ناقته، ونذكر أن يكون الحديث عن الجمل والثور أسفع ملمع الخدين (٩) أو أسفع الخدين (١٠) أو لخديه سفح (١١) أو سفح الوجه (١٢) وهي صور متشابهة وألوان محددة، وبدايات مرسومة يعقبها بموطن هذا الوحش لتحدد معالمه بصورة أدق فهو من وحش وجرة موشى أكارعه (١٣) أو وحش خبة (١٤) أو من وحش خبة موشى (١٥) أو موشى مشيح (١٦) ، أو ملمح من وحش أنبط (١٧) وقد سرت عليه من الجوزاء سارية (١٨) أو باتت له شهباء تسفعه بامطار (١٩) أو أفزعته ربح للشمال الباردة وقد تخللها درر من المطر (٢٠)، أو جرى عليه الرذاذ وبلله من الجبهة الاسد (٢١)، واندفعت عليه رياح مصحوبة بالمطر (٢٢).

والشاعر يدرك دقة هذا الموقف ، ويدرك العواطف المتناوبة التي تتوالى عليه ولهذا كانت صورة مليئة بالرياح الباردة والمطر المنهمر ليتمكن من دفعه الى

- 
- (٩) - ديوان المثقب / ٣٥.
  - (١٠) - ديوان لبيد / ١٤٣.
  - (١١) - المفضليات / ١٩٤/١.
  - (١٢) - المفضليات / ١٣٦/١.
  - (١٣) - ديوان النابغة / ٧.
  - (١٤) - ديوان النابغة / ٢٣٦.
  - (١٥) - ديوان بشر / ٥٥.
  - (١٦) - ديوان بشر / ٥١.
  - (١٧) - ديوان أوس / ٢.
  - (١٨) - ديوان النابغة / ٨.
  - (١٩) - ديوان النابغة / ٢٣٧.
  - (٢٠) - ديوان لبيد - ٦٨.
  - (٢١) - ديوان بشر بن أبي خازم / ٥٦.
  - (٢٢) - ديوان بشر / ٥١.



شجرة الارطاة التي يجلب فيها مسكناً آمناً ومحلاً يدفع عنه هول الدفعات المتوالية من المطر وبقية عصف الرياح الشمالية الباردة وعندها تستضيفه شجرة الارطاة (٢٣)، أو بيت الى دفء ارطاة (٢٤) ، أو بيت في حقف ارطاة (٢٥) أو بيت في حقف ارطاة يلوذ بها (٢٦) والشاعر يحاول أن يجعل هذه الشجرة ( الارطاة ) مكاناً يأوي اليه أو بيت فيه هذا الثور ، وهو يلزم في حديثه عن هذه الصورة بمجموعة من الالفاظ مثل ( بات ، الجاه، اضطره، لاذ، حقف، ارطاة) ويجعل الحقف ملاصقاً لهذه الارطاة ليتخذ فيها مكاناً يختفي فيه، أو يدفع عنه لدغ البرد ، وقوة الريح وعنف المطر ، والرياح يجعلها شمالية لأن الشمالية تكون قاسية وباردة في أغلب الأحيان، والصق بسقوط المطر والبرد (٢٧)، ويتخذ من الواابل الساري (٢٨) ، أو ما توجد به الليالي من المطر (٢٩)، أو ما يسبله الواكف من الديمة (٣٠)، أو ما يدرك هذا الثور من مطر ويرش عليه من السحاب (٣١) ، وسائل تجسيد يحدد فيها معالم اللوحة، ويضفي عليها من الأبعاد ما يجعلها قادرة على التعبير، مهاداً في كل ذلك للخالة التي سيكون عليها الثور من تحفر ليخرج من هذا المكان الذي تراكمت فيه وسائل الطبيعة لتحيل هذا الحيوان إلى قطعة من التحفر والإنطلاق، وفي هذا الجو القاتم من المطر والغيوم والسحب المتكاثفة ينجلي الظلام ويسفر

(٢٣) - ديوان النابغة / ٢٣٧.

(٢٤) - ديوان لبيد / ٢٣٩، ١٤٣، ٦٨.

(٢٥) - ديوان امرؤ القيس / ١٠٢.

(٢٦) - ديوان بشر / ٥٥ وينظر ديوان المتلمس / ٢٩٦، ٢٣٣ وديوان الأعشى / ٢٩٥، ٢١٣، ٣٦٣.

(٢٧) - ينظر ديوان النابغة / ٦، وديوان لبيد / ٧٧، ٦٨.

(٢٨) - ديوان النابغة / ٢٣٧.

(٢٩) - ديوان لبيد / ٧٧.

(٣٠) - ديوان لبيد / ٣٠٩.

(٣١) - ديوان زهير / ٤٦.

الصباح (٣٢) أو تنحسر النجوم ويكاد الصبح ينسفر (٣٣) أو يصبح وينشق  
الضباب (٣٤) أو ينحسر الظلام ويسفر عن وجهه الصباح (٣٥) أو حسرت  
النجوم واضاء الصباح (٣٦).

ومثل ما حرص الشاعر على إستخدام الألفاظ التي اعتاد الشعراء الآخرون  
على إستخدامها في المواضع التي أشرت إليها فإنه يحرص على إستخدام ألفاظ  
أخرى تعود على إستخدامها في هذا المكان، وقد تجلت هذه الألفاظ في النماذج  
المتقدمة قد إنحصرت في (أسقر، وانحسر، والصبح، والظلام، والنجوم). أقول  
في مثل هذا الجو المشوب بحجب الظلام وهي تغطي النجوم أو بوارق الصبح  
وهي تزيح كتل الظلام وما يمكن أن ينبثق عن تكاثف الأولى وزوال أكاداسها  
ولمعان الثانية وانحسار كتلها نرى الشعراء يهيئون المشاعر للمنظر الثاني الذي  
يهوى فيه لهذا الثور قانص يسعى بأكلبه (٣٧) أو يلاقي أخاً قنص يسعى بكلمه (٣٨)  
أو يباكره قانص يسعى بأكلبه (٣٩) أو يتاح له صياد يسعى بأكلبه (٤٠) وقد  
يحد الشاعر في بعض الأحيان أنه صورة أدل من الأولى مستخدماً فيها بعض  
أفعال المفاجأة أو ما يدل عليها فالثور الذي وجد في إنبلاج الفجر أملاً يدعو به إلى  
مغادرة هذا المكان بعد سهر طويل وليل مجهد تفاجأه غصف نواحل (٤١)، أو تباكره

(٣٢) - ديوان النابتة / ٢٣٧.

(٣٣) - ديوان لبيد / ٦٩.

(٣٤) - ديوان لبيد / ٢٣٩.

(٣٥) - ديوان لبيد / ٣١٠.

(٣٦) - ديوان زهير / ٤٦.

(٣٧) - ديوان النابتة / ٢٣٧.

(٣٨) - ديوان لبيد / ٦٩.

(٣٩) - المفضليات ١ / ١٣٦.

(٤٠) - ديوان لبيد / ١٤٥.

(٤١) - ديوان بشر / ٥٦.

مع الإشراف غضف يسرع بها رجلاً (٤٢) أو يصبحه عند الشروق صياد (٤٣)،  
أو يريعه صياد من طي (٤٤).

فالشعراء يلتزمون بالأفعال التي تدل على المفاجأة كما أسلفت مثل يهوى أو  
يلاقي أو يباكر أو يتيح أو يفاجيء أو يريع، وهي في هيأتها واستخدامها  
تؤدي الغرض الذي رسمه الشعراء لهذه الأفعال لأنهم يتوخون فيها المفاجأة، أما  
السعي بالكلاب فهم حريصون على ذكره بصيغة واحدة، واستخدامها بشكل  
معين أو قرينة ثابتة.

ولم يتعد الشعراء عن استخدام الأصوات الخفية التي تتفق مع المفاجأة  
المنتظرة والإيحاء المقصود والانتباه الحسي الدقيق الذي يصاحب التيقظ ويوازي  
الخطر المتحيز الذي يحاول وضع نقاطه، ولهذا كانوا دقيقين في استخدامهم  
مثل هذه الأصوات فتور النابغة يرتاع من صوت كلاب (٤٥) وثور أوس يحس  
ركز قنيص (٤٦) وثور لبيد يغدو-على حذر (٤٧) وبقرته تتوجس رز الانيس (٤٨)  
وThor المثقب يصيح للنبأة أسماعه (٤٩).

ومن خلال هذه المحاذير والترقيات يرسم الشاعر الصورة المقابلة وهي  
صورة الصياد فيضفي عليها من الألوان ما يجعلها أشد تلهفاً وأكثر حرصاً،  
وهي تتصل بالصياد المتلهف لأقتناص فريسته، المتوثب لإطلاق كلابه الجائعة،  
الترقبة لكل حركة تصدر، من الموطن المحدد، والموضع المرتقب، وكما كان  
الشاعر يحرص على إعطاء صورة الصياد الصورة الشاحبة والجسد المنهوك

(٤٢) - ديوان بشر ٥١/.

(٤٣) - ديوان أمري القيس ١٠٢/.

(٤٤) - المفضليات ١٩٤/١.

(٤٥) - ديوان النابغة ٨/.

(٤٦) - ديوان أوس ٤٢/.

(٤٧) - ديوان لبيد ١٤٥/.

(٤٨) - ديوان لبيد ٣١١/.

(٤٩) - ديوان المثقب ٤١/.



ليظهر مهارته على الصيد وتمرسه في وسائله فهو يحرص على تحديد نسبه،  
وتثبيت قبيلته لتكون الصورة أكثر إيضاحاً وأشد براعة فهو عند النابغة عاري  
الأشاجع من قناص أنمار ويرتدي الأطمار من الثياب (٥٠) وعند لبيد شثن  
البنان لديه أسهم محدودة (٥١) وعند أوس عطشان غائر العينين شقق الجهد لحمه  
وسودت بشرته شدة الحر (٥٢) وهو من قبيلة صباح، أو ضامر البطن كالذئب (٥٣)  
وأشعث كالذئب منجرداً (٥٤) وأغبر نحيل (٥٥) وداهية من بني جلان (٥٦)  
وذو أسهم من طي (٥٧).

إن الصياد المترقب لا يباشر عملية الصيد دون أن يعد لها من الوسائل ما  
ينجحها أو يهيئ لها من الكلاب ما يحقق له مبتغاه، ولهذا كانت وسائله  
مهينة وأدواته مستكملة وهو يحدد كل وسيلة عملها، ولكل أداة واجبها،  
فكلابه لا بد أن تكون غضفاً يراها الجوع فهي طاوية (٥٨) أو غضفاً ضواريها  
نخب مع الرجال (٥٩) أو زرق العيون مجموعات (٦٠) أو هي غضف يسرع بها  
رجلان من جداية أو ذريح (٦١) أو غضف نواحل في أعناقها القدد (٦٢) أو

- 
- (٥٠) - ديوان النابغة / ٢٣٧.  
(٥١) - ديوان لبيد / ٦٩.  
(٥٢) - ديوان أوس / ٧٠.  
(٥٣) - ديوان لبيد / ١٤٥.  
(٥٤) - الأعشى / ١٢١.  
(٥٥) - ديوان الأعشى / ٢٧٩.  
(٥٦) - المفضليات / ١٨٧/١.  
(٥٧) - المفضليات / ١٩٤/١.  
(٥٨) - ديوان النابغة / ٢٣٨.  
(٥٩) - ديوان لبيد / ٧٨.  
(٦٠) - ديوان زهير / ٤٧.  
(٦١) - ديوان بشر / ٥١.  
(٦٢) - ديوان بشر / ٥٦.  
(٦٣) - المفضليات / ١٣٧/١.

ضواري مجموعة (٦٣) أو مجموعة زرقاً كأن عيونها شجر أحمر (٦٤).  
وفي ظل هذه التهيئات التي رسمها الشاعر وأعد لها من الأجواء ما جعلها  
صالحة للمنازلة والمعرفة يشلي الصياد كلابه بهذا الصيد، ويغريها بما يحقق لها  
الكسب، ويصر الشعراء على إستخدام الفعل يشلي (يغري) في هذه الحالة فيقول  
النابغة (٦٥):

حتى إذا الثور بعد النفر أمكنه      أشلى وأرسل عشراً كلها ضاري  
ويقول عبدة بن الطبيب (٦٦) :  
يشلي ضواري أشباها مجوعة      فليس منها إذا أمكن تهليل  
ويقول ليلى (٦٧) :

فأصبح وانتش الضباب وهاجه      أخو قفرة يشلي ركاحاً وسائلا  
ويقول الأعشى (٦٨):

يشلي عطافاً ومجدولاً وسلهبة      وذا القلادة محصوفاً وكسابا  
ولكن الثور الذي أخذ لكل أمر أهبة، واحتاط لكل التفاته تصدر، وحركة تنقل  
لم يترك الصياد يقرر مصيره وهو يوعز لكلابه بالمطاردة، ويغريها باقتسام لحمه،  
ونفث جسده، هذا الثور يكر كما يكر المحامي عن حقيقته خشية العار وخوف  
الموت الذي أصبح على مقربة منه (٦٩) ويشك صفاحها بالروق شزراً (٧٠) أو  
يشك الفريضة بالمدرى فينفذها شك المياطر (٧١) أو يشك بالرمح منها صدر

المفارقة

(٦٤) - ديوان امرؤ القيس / ١٠٣.

(٦٥) - ديوان النابغة / ٢٣٨.

(٦٦) - المفضليات ١ / ١٣٧.

(٦٧) - ديوان ليلى / ٢٣٩.

(٦٨) - ديوان الأعشى / ٣٦٣.

(٦٩) - ينظر ديوان النابغة / ٢٣٨ وديوان زهير / ٤٨ وديوان الأعشى / ٣٦٣.

(٧٠) - ديوان ليلى / ٧٩.

(٧١) - ديوان النابغة / ١٠.

أولها شك المشاعب (٧٢) أو يشك لها صفحاتها صدور روقة كما شك ذو العود (٧٣)  
أو يشكها بذليق حده سلب (٧٤) والثور في كل هذه الهجمات يحمي مقاتله  
ويذود بروقه بقرنين أسودين (٧٥).

والثور في قتاله لا يقتصر على كلب واحد وإنما يحاول الفتك في أكثر من واحد  
، ففي مطولة النابغة يكون (ضميران) الضحية الأولى و (واشق) يحدث نفسه  
ويراجعها أكثر من مرة ليرجع عن المهاجمة، لأن اليأس يأخذ مكانه في قلبه  
وهو يعلم أن المهاجم سيدفع نفسه ثمناً لها (٧٦) وفي قصيدة أخرى يشك صدر  
الأول ثم يقصد الثاني بطعنة عميقة ويثبت الثالث بنافذة من بأسل كرار، وظل في بغيتها  
يكر كر الفرس الكبير حتى يقضي منها لبانته وعاث فيها بإقبال وإدبار (٧٧). وفي مطولة  
ليبي يقصد من الكلاب (كساب) فيضرج بدمه ويغادر (سخام) وهو في المكر (٧٨)، وعند  
أوس ينقض بكل شدته للسابق من الكلاب حتى إذا علا روقه الدم كرهت  
ضواربها أن تلتحق به (٧٩) وفي قطعة أخرى لأوس يولي وتزعم الكلاب أن  
تلتحق به، وكأنهن زنابير حتى إذا توشك أن تناله أوائلها (يكر) عليها ويهارشها  
بقوة ويشكها بقرنه (٨٠).

أما بشر ففي لوحته الأولى تدنو الكلاب من فخذ الثور ولكنه تخلص منها ثم  
(يكر) راجعاً ليدود من عن نفسه بقرنين أسودين وحين لم تقدر الكلاب على  
الثور تأخذ بالعواء وتظهر قوتها وقد أراها حياض الموت وغادر بقيتها

(٧٢) - ديوان النابغة. ٢٣٨.

(٧٣) - ديوان الأعشى / ٢٩٧.

(٧٤) - ديوان أوس / ٤٣.

(٧٥) - ديوان بشر / ٥٢.

(٧٦) - ديوان النابغة / ١٢.

(٧٧) - ديوان النابغة / ٢٣٨ / ٢٣٩.

(٧٨) - ديوان ليبي / ٣١٢.

(٧٩) - ديوان أوس / ٣.

(٨٠) - ديوان أوس / ٤٣.



وقد شمل وجوها الجروح (٨١)، وفي لوحته الثانية ترعجه الكلاب فيعدو مسرعاً ثم (بكر) لها وهو يحمي حقيقته ولحمه، وبعدها يغادرها وقد جرب الطعن وترك على كل جرح من جروحها دماً يابساً (٨١) وعند زهير يخشى الثور جذب الكلاب له، أو اللحاق به فيكر عليها فيكشف سابقاً إليه بطعنة نافذة تدفق الدم حال خروج قرنه منها (٨٣). أما الأعشى فصورته أكثر إمتداداً وساحته أوسع من حيث الأوصاف وأبعاد لوحته أطول وهي ظاهرة بارزة في شعره ولعلها ترتبط من حيث الموضوع بالرحلة الطويلة التي عرف بها والغرض الشعري الذي كان يقدم له، فالكلاب عنده لا تكاد تبصر هذا الثور وقد أتعبه الجوع، حتى تنهيا لمهاجمته فيسرع، في عدوه كالشهاب، ليعتصم بكثبان من الرمال حتى إذا اقتربت منه أقبل عليها خفيفاً نشيطاً، يسدد لها الطعن فلا يخطيء هدفه في قوة وقسوة (٨٤)، ويعيد اللوحة بشكل آخر في موضع ثان، فالكلاب ظلت تطارده منذ الصباح المبكر حتى أقبل الليل فلم يجد بداً من الثبات، وجشم قرنه واعتمد على يده اليسرى وراح يذودها عن نفسه بقرن محدد أسود، وأقبل عليها يهز قرنه ويدفعه إلى صدرها كما ينظم صائد الجراد صيده (٨٥) وفي لوحة ثالثة يسرع الثور وقد ألهبه الذعر، وقد سارت الكلاب في أثره وهي حاذقة بطرق الصيد حتى أنها تكاد تخرج من جلودها (وهي صورة جديدة) ولكن الثور يجاهدها وهي تلاحقه حتى إذا نال منه التعب وادركه الكلال اثاب إلى نفسه وجمع قواه، فكرر عليها بقرنه المحدد وكأنه حربة يحمي بها جسده أن تنال منه الكلاب مقتلاً فراح يسدد ضرباته إليها فيصيبها في الكلى (٨٦).

(٨١) - ديوان بشر / ٥٣.

(٨٢) - ديوان بشر / ٥٧.

(٨٣) - ديوان زهير / ٤٨.

(٨٤) - ديوان الأعشى / ٢٧٩.

(٨٥) - ديوان الأعشى / ٢٩٧.

(٨٦) - ديوان الأعشى / ٣٦٣.

ويختتم الشاعر الصورة بالقمة التي خطط لها منذ البداية والجسر الذي مهد له بأكثر من لوحة ، يخرج هذا الثور وقد تهيأ له كل أسباب الفوز ورسمت له كل أبعاد الانتصار والشاعر يحرص على أن يجعله كوكباً درياً منقضاً أو كالشعري وضوحاً، متقدماً أو سيفاً منصلاً أو ثوباً أبيض صلته الشمس أو نصل سيف تعهده القين بالخلاء، وكلها صفات تحمل اللون الأبيض الذي يدل على الانتصار والبشر الذي يطفح على الوجه في حالات الانتصار والغلبة. ولم يجد الشعراء أنصع من البياض لوناً، وأميز إشراقاً ليستعوضوا به عن أوصاف هذا الثور وإيحاء المعاني التي كانت تدور في رؤوسهم، وهم يشعرون بهذه اللذة (٨٧).

وبعد هذا النصر الذي حققه الثور وخرج من معركته الضارية وقد ترك فيها ألوان الدماء ندية ويايسة وأجساد أعدائه من الكلاب لاصقة بالأرض أو أو متحركة خرج منها تعلوه نشوة النصر وتملؤه حقيقة الفوز الذي ركزه الشاعر من خلال البياض الذي أضفاه على هذا الحيوان. ومن خلال هذه الرؤيا المجسدة، والنظرة الصاعدة يعبر عن غرض الشاعر إلى المديح وتتجاوز مشاعره عبر ناقته التي أشبهت الثور، وأصبحت قادرة على نقل المعاني التي تحملها الشاعر وبذل في سبيل إيصالها ما بذله من جهد ومشقة.

ولابد لي وأنا أنهي الصورة الأولى من الإشارة إلى زاوية أخرى من زوايا الصورة الواسعة التي تتميز ببعض الظلال التي تخالف الظلال العامة التي تحيط بهذه الصورة، هذه الزاوية هي زاوية الحديث الذي خص به الشعراء الحمار الوحشي. فهو وإن كان جزء من لوحة الصيد العامة إلا أنهم كانوا يضعون لها أبعاداً تخالف في أسلوبها وجزئياتها وأطرها العامة ما يضعونه للوحة التي تحدثنا عنها ولقد افردتها بحديث منفصل وخصصتها بالدراسة الآتية:

(٨٧) - ينظر ديوان عبيد / ٤٤ وديوان آوس / ٣ وديوان أمريء القيس / ١٠٣ وديوان بشر / ١٠٤ ، ١٣١ وديوان النابغة / ٢١٩ وديوان الأعشى / ٣٦٣ والمفصليات ١ / ١٣٦.



إن الشعراء القدامى كانوا ينهجون - كما أسلفت - منهجاً واضحاً في أذهانهم ويرسمون كل دقيقة من دقائقها، وكأنهم متفقون على تحديد هذه الدقائق، لأنهم كانوا ينظرون إليها من زوايا واحدة، ويجعلونها تحت قبضة تصور شاعري موحد، وقد لمسنا ذلك واضحاً في لوحة الثور ابتداءً من حرف التشبيه وانتهاءً بلونه الأبيض وهو يضع لنفسه ركائز النصر، إن الشعراء القدامى إتفقوا على معالجة صورة الحمار في لوحات صيدهم بشكل موحد، ولكنه مخالف لما ألفناه في صورة الثور الوحشي وفي هذا التمييز الواعي بين تصوير حيوانين تظهر منهجية الشاعر الجاهلي ودقته المتناهية، وقدرته على الفرز المدرك لأبعاد كل صورة من هذه الصور، وإن كانت الصور تتقارب في بعض الأحيان عندما يتحدث عن الثور الوحشي أو الحمار الوحشي ولكنه عندما يرصد الحمار الوحشي يفرد له أوصافه الخاصة، ويمنحه المدلولات الشعرية المتميزة، ويتخير له الأشكال المناسبة التي تنسجم مع صورته القوية ومطاردته الصعبة.

فالناقة (كالأحقب) (٨٨) وهو الحمار الوحشي وهذا الحمار (جأب) (٨٩) غليظ والشعراء يستخدمون هذه الأوصاف وهذا الحمار يصرف اتاناً، والشعراء يستخدمون في هذا المكان الفعل يقلب وهو يعني يصرف مع استخدام اللوازم الباقية التي تستخدم في هذه الحالة مثل سمحج قال أوس (٩٠).

يقلب حقباء العجيزة سمحجا بها ندب من زره ومناسف  
وقال الاعشى (٩١) :

يقلب سمحجا فيها اباء على أن سوف تأبى مايكيد

(٨٨) - ينظر ديوان أوس والمفصليات ١٧٩/١ والاعشى ١١٩/، ١٦٥.

(٨٩) - ينظر ديوان الاعشى ١١٩/، ٣٢٥ والمفصليات ١٧٩/١، ١٨٦ ولييد/ ٢٣٥.

(٩٠) - الديوان ٦٨/.

(٩١) - الديوان ٣٢٥/.



وقال لبید (٩٢) :

يقلب اطراف الامور تخاله بأحناء ساق آخر الليل مائلا  
وقال ربيعة بن مقروم (٩٣) :

يقلب سمحجا قوداء طارت نسيلتها بها بتق لمـاع

وتظل الصووة عند الشعراء متحركة وقائمة بين مطاردة وصراع ، يتباريان ألواناً ويعدوان ضروباً، تحاول فيها الأتقان الورود فيحلأها هذا الحمار الغليظ حتى يأخذ التعب منها مأخذه، وهما بين شد وتقريب (٩٤) حتى ترتفع الشمس ويلتهب الحصى فيتذكر أن بقية من الماء قد عهدا في حوض، والشعراء يتعاورون على هذه الصورة بأشكال متباينة، ويقدمون لها العطاء من خلال العواطف الحسية المتبادلة، ثم تنتهي جزئيات هذه اللوحة بالفعل (أوردها) فأوس أوردها التقريب والشد منها (٩٥). والأعشى أوردها عيناً (٩٦) وعمرو بن قميئة أوردها على لص (٩٧) وربيعه بن مقروم يوردها في لوحتين الأولى ولون الليل داج (٩٨) والثانية مع ضوء الصباح (٩٩) ويؤكد الشاعر وهو يوصل الحمار إلى هذا المكان الذي دفعه إليه عطشه الشديد وإرهاقه المجهود على وجود الأوكار التي يكمن فيها الصائد وقد أخذ القوس مكانه في كفه وقد إرتكز عليه سهم محدد، يدفعه وتر قوي إذا خرج من القوس كأن له عزيفاً ورنيناً ونثيماً، ويحرص الشاعر على أن يرسل السهم في هذا المكان ويمر من تحت صدر الحمار أو من بين ذراعه ونحروهي رمية قوية تكاد من الذعرتفري الأديماً، أو يخيب

(٩٢) - الديوان / ٢٣٧.

(٩٣) - المفضليات ١/ ١٨٦.

(٩٤) - ينظر ديوان أوس / ٦٩ وديوان عمرو بن قميئة / ١٣٩ وديوان الأعشى / ١٢١.

(٩٥) - الديوان / ٦٩.

(٩٦) - الديوان / ١٢١.

(٩٧) - الديوان / ١٤٨.

(٩٨) - المفضليات ١/ ١٨٧.

(٩٩) - المفضليات ١/ ١٨٠ وينظر ديوان أمراء القيس / ٦٨٢، ٨٠.

أمل الصياد عندما ينقطع الوتر وعندها يعرض بإبهامه ويلهف أمه سرّاً، حسرة على الصيد الداهب، والشعراء يسلسلون الأمثال في الصورة الأخيرة بشكل متناسق بحيث تكون على التوالي في أوائل الأبيات فأرسل، فمر، وعض (١٠٠). ويختتم الشعراء الصورة بالأسى الذي يملأ قلوبهم والإنكسار الذي يتجسد على وجوههم وهم يعودون إلى زوجاتهم لإخبارهن بالخيبة المريرة والنهاية المؤلمة بعد أن كن يأملن اللحم الطري والصيد الشهي الذي يسد غائلة الجوع التي كانت تلح في نفوس الصبية المتلهفين لمثل هذا الطعام (١٠١) المنتظر.

وتتمثل اللوحة الثانية للصيد بواسطة الفرس والشاعر في هذه اللوحة يعد لها من الوسائل ما يجعلها صالحة كذلك لأداء مهمتها وإنجاز دورها بالشكل الذي يتناسب وهو يفتح اللوحة بعبارة توحى بالانتقال وتشعر القارئ بأنه سوف يمر عبر هذا الجسر اللفظي إلى لوحة جديدة تتداخل موضوعاً في ثنايا الموضوع العام الذي ينتظم القصيدة وهو يمر تتجاوب فيه عبارات وقد اغتدى والطير في وكناتها عند امرئ القيس ثلاث مرات (١٠٢) ومرة أخرى وقد اغتدى ومعى القانصان (١٠٣) وثالثة وقد اغتدى قبل العطاس بهيكل (١٠٤) وقد أصبح هذا الممر أسلوباً معيناً لكل المتأخرين الذين أرادوا الحديث عن الصيد والطرود وفي شعر الطرديات إشارات كثيرة لهذه الظاهرة الأسلوبية وتأتي عند عبدالله بن سلمة ولقد غدوت على القنيص بشيظم (١٠٥) وعند المرقش الأصغر (١٠٦) غدونا بصاف كالعسيب مجلل، والشعراء يؤكدون

(١٠٠) - ينظر ديوان عمرو بن قيثة ١٥٢-١٥٣ وديوان أوس ٧٢/ والمفضليات ١٨٧/١.

(١٠١) - ينظر ديوان الاعشى ٣٦٣/ والمفضليات ١٤٩٩/١ و١٣٦/١ و١٨٧/١ وديوان عمر بن قميثة ١٥٤.

(١٠٢) - الديوان ٤٦٠، ٣٦٠، ١٩.

(١٠٣) - الديوان ١٦٠/.

(١٠٤) - الديوان ١٧٢/.

(١٠٥) - المفضليات ١٠٤/١.

(١٠٦) - شعر المرقش ٧٥/.



الأوصاف التي تعطى هذا الفرس القدرة على المتابعة والقدرة على المطاردة والانسحاب السريع الذي يمنحها التمكن من اقتناص الصيد فهو منجرد يقيد الأوابد، ضخمة لاتستطيع الإقفلت منه (١٠٧)، أو هو ضامر شديد أبيض الجرى لحمه. صلب كالهراوة (١٠٨)، ويبدو التشابه بين الألفاظ والصور المستخدمة في هذا المجال، فهو كما أسلفنا يغدو بمنجرد (١٠٩) أو عجلزة أضمره طرد الهراوى أو كثرة الجرى (١١٠)، أو الكروالفر (١١١) أملس (١١٢) سريع ، ويحاول الشاعر أن يمنحه في كل نموذج قدرات تدل على سرعته وأوصافاً تقضي الى تمكنه ولهذا كان في نموذج على العقب جياش (١١٣) وفي نموذج آخر على الاين جياش (١١٤) ، له ايظلا ظبي وساقا نعامة (١١٥)، ويستمر الشاعر في سرد أوصاف فرسه التي تخطو على صم صلاب والصورة عنده في هذه الأوصاف تمتد حتى تصل الى كل عضو يساهم في إبراز السرعة أو يعطي سعة في تلوين الصورة الفنية حتى تلوح الملامح الواضحة التي يعتمد منها هذا الفرس قدرته على الإنطلاق وقوته على الجرى حتى يعن له سرب نقي جلوده (١١٦) كأ نه عذارى في ملاء مهذب أو مذيبل (١١٧) ويصر الشاعر على أن يجعل الفرس يوالي ويصرع واحداً بعد واحد الثور والنعجة (١١٨).

(١٠٧) - ديوان امرئ القيس / ٤٦.

(١٠٨) - ديوان امرئ القيس / ٣٧.

(١٠٩) - ديوان امرئ القيس / ٧٥، ٤٦.

(١١٠) - ديوان امرئ القيس / ٣٧.

(١١١) - ديوان امرئ القيس / ١٩.

(١١٢) - ديوان امرئ القيس / ٣٧، ٢٠.

(١١٣) - ديوان امرئ القيس / ٢٠.

(١١٤) - ديوان امرئ القيس / ٤٦.

(١١٥) - الديوان / ٤٧، ٢١.

(١١٦) - الديوان / ٧٦، ٤٩، ٣٧، ٢٢.

(١١٧) - الديوان / ٥٠، ٢٢.

(١١٨) - الديوان / ٥٢، ٣٨، ٢٢.



ويختتم لوحته هذه وطهارة اللحم من بين منضج أو معجل لاستحسانهم تعجيل ما كان من الصيد ويستطرفونه، والفتيان الكرام يردون عليهم فضل ثيابهم ليستريحهم من حر الشمس وهم أقاموا من برودهم وأسلحتهم بيتاً يستظلون به. وأمرؤ القيس في هذه اللوحات المتكاملة يعد رائداً ونموذجاً أستطاع أن يلتزم التزاماً كاملاً من حيث البناء والصورة والألفاظ. وقد استطعت أن ألمس بعض اللمسات التي تشابه أسلوب امرئ القيس في نموذجين أحدهما لعبدالله بن سلمة (١١٩) والثاني للمرقش الأصغر (١٢٠) وفي هذين النموذجين بعض الملامح، فعبدالله يغدو على القنيص بفارس طويل مواصل الذراعين في العضدين والساقين وفي الفخذين وقد علفته مسائح من فضة، والصيد بكفه وكأن به من الدماء مما قد صيد عليه ما على مذاك العروس من الطيب، والمرقش يغدو على فارس صافي اللون كالسعة في ضميره، أملس، يسبق مطروداً ويلحق طارداً، ويخرج إذا ضاق عليه الأمر بكسب وصيد.

إن دارس الشعر الجاهلي يستطيع أن يستنتج من أن الشعراء كانوا يستخدمون لكل موضوع من الموضوعات التي يعالجونها الفاظاً محدودة وافعالاً تكاد تكون متفقة وصوراً شعرية تمثل النماذج التي تعارفوا على استخدامها ولكنهم كانوا يختلفون في تقديم الصورة وفق الأبعاد الشعرية التي تنهياً لهم وضمن إطار الرؤيا اللامعة التي تتماوج أفعالها في فكرهم ولهذا كانت تبدو براعة الشعراء عندما تتشابه الألواح وتتميز قدراتهم الفنية حينما يكون الإصراف للنمط الشعري وقد أصبح نموذجاً يقتدي، أو حالة وجدانية تعري الشعراء ومن خلال هذا الإصراف الواعي والإيحاء المتكامل للقدرة المبدعة تتجلى الصورة وتزدهر ألوان اللوحة الزاهية، وتبرز براعة الشاعر في تقديم النموذج الجيد والوصف الدقيق والإشارات المشرقة التي تعطي الصورة عناصر النجاح

(١١٩) - المفضليات ١٠٤/١.

(١٢٠) - المفضليات ٥٥/٢.

وتملأ النهم وقد لمعت هذه البراعة في ألواح بعض الشعراء فعرفوا دون غيرهم  
واقترنت اسمائهم بحديث الصيد أقتراناً زمنياً بعيداً.

إن هذا البناء اللفظي والصورى للوحة الصيد لا يتفصم عن البناء الشعري  
الذي أستخدمه الشاعر في لوحاته الأخرى، فهو يتفق اتفاقاً تكوينياً معها  
ويتداخل من حيث البناء مع اللوحات الأخرى عبر ممر لفظي قصير، وخلال  
نقلة شعرية يؤدي مهمته الواعية، وينقل مشاعره الحقيقية التي تخطط لها منذ  
البيت الأول، ورسم أبعادها في ثنايا العرض المتناسق لأطراف اللوحة الكاملة.

ولهذا فإن لوحة الصيد تعد وحدة متكاملة في القصيدة لتوالي صورها ،  
وتوافق تسلسلها وتدرج ظواهرها والشعراء يتفقون في تحديد هذه المعالم  
بأستخدامهم الألفاظ المتشابهة والجميل المتقاربة والصور المتفقة وهي لم تنفصل  
بأي شكل من الأشكال عن اللوحة المتقدمة اللوحة التي تليها وإنما ترتبط بها ارتباطاً عبر  
ممرات لفظية وجسور تشبيهية اتفق على بنائها واعتاد الشعراء على سلوكها  
ولهذا فهي جزء له خصائصه ولكنه يتحد مع الأجزاء الأخرى بخصائص  
أشمل تلمها اطر القصيدة العامة والبناء المتكامل.

تشبيهية

### هوامش لوحة الناقة

- ١- يشك صفاحها بالروق شزراً
- ٢- فحمى مقاتله وذاد بروقه
- ٣- ليلتها كلها حتى إذا حسرت  
وقال:
- خرج إلى أرطاته وتغيست  
وقال:
- يعلو طريقة متنها متواتر  
وقال:
- حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت  
٤- وقال لييد:
- حتى إذا انجرد النيل كأنه  
وقال:
- وزال النيل عن زحليف منه  
٥- قال لييد:
- شهور الصيف واعتذرت عليه  
وذكرها مناهل آجنات  
وقال لييد:
- وتصيفا بعد الريع واحنقا  
وقال:
- رعاها مصاب المزن حتى تصيفا  
٦- فأوردها ولون الليل داج  
فصبح من بني جلان صلا
- ٧- فأوردها مع ضوء الصباح  
وبالماء قيس أبو عامر
- كما خرج السراد من النقال
- حمي المحارب عورة الصحبان
- عنها النجوم ، وكاد الصبح ينسفر
- عنه كواكب ليلة مدجان
- في ليلة كفر النجوم غمامها
- بكرت تزل عن الثرى أزلامها
- زغب يطير وكرسف مجلوم
- فأصبح ممتد الطريقة قافلا
- نطاف الشيطان من الشمال
- بحاجة لا تنزح بالدوالي
- وعلاهما موقودة المسموم
- نعاف القنان ساكنا فالأجاولا
- وما لغباوفي الفجر لصداع → انصداع
- عطيفته واسهمه المتساع
- شرائع تطحر عنها الجميما
- يؤملها ساعة ان تصو ما



وأعجف حسر ترى بالرصا

٨- وقال بشر بن أبي خازم

تضيفه إلى أرطاة حقف  
فباكره مع الاشراف غضف  
وقال:

فبات في حقف أرطاة يلوذها  
ففجأته ولم يرهب فجاءتها  
٩- قال المثقب العبدى:

كأنها أسفع ذو جودة  
ملمع الخدين قد أردفت  
١٠- قال ليلى:

فكأنها هي يوم غب كلالها  
١١- قال سويد بن أبي كاهل:  
فكأنى إذ جرى الال ضحسى  
١٢- قال عبدة بن الطبيب:

١٣- من وحش وجرة موشي اكارعه  
مسفع الوجه في ارساغه خدم  
١٤- سمطرد افردت عنه حلائله  
١٥- كأنها بعد ما طال الوجيف بها  
١٦- كأن قنودها بأرينبات  
١٧- وكان أقتسادي رميت بها  
من وحش أنبط بات منكرساً  
١٨- سرت عليه من الجوزاء سارية  
١٩- باتت له ليلة شهباء تسفعه

ف مما يخالط منها عصيما

يجنب سويقة رهم وريح  
يجب بها جداية أو ذريح

كأنه في ذراها كوكب يقصد  
غضف نواحل في أعناقها القدد

يمسده الوبل وليل مسدد  
اكرعه بالزمع الأسود

أو أسفع الخدين شاة إران  
فوق ذيبال بخديه سففع

طاوى المصير كسيف الصقيل العرد  
وفوق ذاك إلى الكعبين تحجيل  
من وحش خبة أو من وحش تعشار  
من وحش خبة موشي الشوى فرد  
تعطفهن موشي مشيح  
بعد الكلال ملمعاً شيباً  
حرجاً يعالج مظلماً صخباً  
تزجي الشمال عليه جامد البرد  
منها بحاصب شفان وأمطار

٢٠- تنجو نجاء ظليم الجور أفزعه ريح الشمال وشفان لها درر

٢١- باتت له العقرب الأولى بشرتها وبله من طلوع الجبهة الأسد

٢٢- ننظر الفقرة الأولى من هامش/ ٨

٢٣- وبات ضيفاً لأرطاة والجاة مع الظلام إليها وابل ساري

٢٤- باتت إلى دف أرطاة تحفره في نفسها من حبيب فاقد ذكر

وقال:

خرج إلى أرطاته وتغييت عنه كواكب ليلة مدجان

وقال:

فبات إلى أرطاة حقف تضمه شامية تزجي الرباب الهواطلا

٢٥- دبات إلى أرطاة حقف كأنها إذا التقتها غيبة بيت معرس

٢٦- فبات في حقف أرطاة يلوذ بها كأنه في ذراها كوكب يقدر

وقال المتلمس:

فبات إلى أرطاة حقف كأنما إلى دفها من آخر الليل معرس

وقال:

فاحقاب أرطاة فلاذ بدفتها وللعين بالجون المثالي نرجس

وقال الاعشى:

أو فريد طاو تضيف أرطاة بيت في دفها ويضاق

وقال:

يلوذ إلى أرطاة حقف تلفه خريق شمال تترك الوجه أقتما

وقال:

وبات في دف أرطاة يلوذ بها يجري الرباب على متنيه تسكابا

٢٧- ينظر هامش/ ١٨ وهامش/ ٢٠

ويان

وقال لييد:

أضل صواره وتضيفته

٢٨- ينظر هامش/٢٣

٢٩- ينظر هامش/٢٧

٣٠- باتت وأسبل واكف من ديمة

٣١- فبات معتصماً من قرها لثقا

٣٢- ينظر هامش/٢٣

٣٣- ينظر هامش/٣

٣٤- فأصبح وانشق الضباب وهاجه

٣٥- حتى إذا انحسر الظلام وأسفرت

٣٦- ليلته كلها حتى إذا حسدت

٣٧- ينظر هامش/٢٣

٣٨- ينظر هامش/٣

٣٩- قال عبدة بن الطيب:

باكره قانص يسعى بأكلبه

٤٠- حتى أشب له ضراء مكلب

٤١- تنظر الفقرة الثانية من هامش/٨

٤٢- تنظر الفقرة الاولى من هامش/٨

٤٣- ينظر هامش/٢٥

٤٤- راعه من طيء ذو أسهم

٤٥- فأرتاع من صوت كلاب فبات له

٤٦- أحس ركز قنيص من بني أسد

٤٧- فعدا على حذر مورث عدة

٤٨- وتوجست رز الأنيس فراعها

نطوف امرها بيد الشمال

يروى الخمائل دائماً تسحامها

رش السحاب عليه الماء فأطرقا

أخو قفرة يشلي ركاحاً وسائلا

بكرت تزل عن الثرى اذلامها

عنه النجوم أضاء الصبح فانطلقا

كأنه من صلاء الشمس مملول

يسعى بهن أقب كالسرحان

وضراء كن يبلىن الشرع

طوع الشوامت من خوف ومن صرد

فانصاع مثوياً والخطو مقصور

يهتر فوق جبينه رحمان

عن ظهر غيب والآنيس سقامها



- ٤٩- يصيخ للنبأ أسماعه  
٥٠- ينظر هامش ٢٣/  
٥١- ينظر هامش ٣/  
٥٢- فلاقي عليها من صباح مدمرا  
صد غائر العينين شقق لحمه  
٥٣- ينظر هامش ٤٠/  
٥٤- وصادف مثل الذئب في جوف قتره  
٥٥- أطلس طلاع النجاد على الـ  
٥٦- فصبح من بني حلان صلا  
٥٧- ينظر هامش ٤٤/  
٥٨- يسعى بغضف براها فهي طاوية  
٥٩- فباكره مع الإشراف غضف  
٦٠- زرق العيون طواها حسن صنعة  
٦١- ينظر هامش ٨/  
٦٢- تنظر الفقرة الثانية من هامش ٨/  
٦٣- يشلي ضواري اشباهاً مجوعة  
٦٤- فصبحه عند الشروق غدية  
مغرثة زرقاً كأن عيونها  
٦٥- ينظر هامش ٥٨/  
٦٦- ينظر الهامش ٦٣/  
٦٧- ينظر هامش ٣٤/  
٦٨- يشلي عطافاً ومجدولاً وسلهبة  
٦٩- فكر محمية من أن يفر كما  
إصاخة الناشد للمنشد  
لناموسه من الصفيح سقائف  
سمائم قيظ فهو أسود شاسف  
فلما رآها قال يا خير مطعم  
وحش غيا مثل القناة أزل  
عطيفته وأسهمه المتعاع  
طول ارتحال بها منه وتسيار  
ضواربها تحب مع الرجال  
مجوعات كما تطوي بها الخرقا  
فليس منها إذا أمكن تهليل  
كلاب ابن مر أو كلاب ابن سنيس  
من الذمر والأيحاء نوار عضرس  
وذا القلادة محصوفاً وكساباً  
كر المحامي حفاظاً خشية العار

وقال زهير:

كر فجر أولاهـا بنافذة  
وينظر هامش/٦٨

٧٠- ينظر هامش/١

٧١- شك القريضة بالمدرى فأنفذها شك المبيطر اذ يشفى من العضد

٧٢- تنظر الفقرة الأولى من هامش/٦٩

٧٣- فشك لها صفحاتها صدر روقه كما شك ذو العود الجراد المنظما

٧٤- فشكها بذليق حده سلب كأنه حين يعلوهن مورتور

٧٥- فلما أخرجته من عراها كرهته وقد كثر الجروح

قليلًا ذا ذهن بصعديته بسحماوين ليطهما ضحيح

٧٦- لما رأى واشق إقعاص صاحبه ولا سبيل إلى عقل ولا قود

قالت له النفس إني لا أرى طمعاً وإن مولاك لم يسلم ولم يصد

٧٧- فشك بالرمح منها صدر أولها شك المشاعب أعشاراً بأعشار

ثم أنشئ بعد الثاني فاقصده بذات فرغ بعيد القعر نعار

وأثبت الثالث الباقي بنافذة من باسل عالم بالطعن كرار

وظل في سبعة منها لحقن به يكر بالروق فيها كر اسوار

حتى إذا ما قضى منها لبانتها وعاث فيها بأقبال وإدبار

٧٨- فتقصدت منها كساب فضرجت بدم وغودر في المكر سخامها

٧٩- حتى إذا الكلاب قال لها كاليوم مطلوباً ولا طلبا

ذكر القتال لها فراجعها عن نفسه ونفوسها ندبنا

فنحا بشرته لسابقها حتى إذا ما روقه أختضبنا

كرهت ضوايرها للحاق به متباعداً منها ومقتربا

٨٠- حتى اشبطن الثور من كذب فأرسلوهن لم يدروا بما ثيروا

ولى مجدداً وأزمعن اللحاق به كأنهن بجنييه الزنايير

حتى إذا قلت نالته أوائلها  
كر عليها ولم يفشل بهارشها  
٨١- ينظر ٧٥/

٨٢- فأزعجته فأجلى ثم كر لها  
فمارسته قليلا ثم غادرها

٨٣- تنظر الفقرة الثانية من هامش ٦٩/

اطلس طلاع التجاد على ال  
في اثره غضف مقلدة  
كالسيد لا ينمي طريدته  
هجن به فانصاع منصلتها  
حتى إذا نالت نحاسلباً  
لا طائش عند الهياج ولا  
يطعنهما شزراً على حنق  
٨٥- فلما أضاء الصبح قام مبادراً  
فصبحه عند الشروق غدية  
فأطلق من مجنوبها فاتبعنه  
لذن غلوة حتى أتى الليل دونه  
وأنهى على شؤمي يديه فزادها

٨٦- تجلو البوارق عن طيان مضطمر  
حتى إذا ذر قرن الشمس أو كربت  
يشلي عطافاً ومجدولا وسلهبة  
ذو صبية كسب تلك الضاريات لهم  
فانصاع لا يأتلي شداً بخدرفة  
وهن متصلات كلها ثقف

ولو يشاء لنجته المثار  
كأنه بتواليهن مسرور

حامي الحقيقة يحمي لحمه نجد  
مجرب الطعن قتال لها جسد

وحش غياً مثل القناة أزل  
يسعى بها مغاور أطحل  
ليس له فما يحان حول  
كالنجم يختار الكتيب أبل  
وقد علت روعة ووهل  
رث السلاح مغادر أعزل  
ذو جرأة في الوجه منه بسل  
وحان انطلاق الشاة من حيث خيما  
كلاب الفتى البكري عوف بن ارقما  
كما هيج السامي المعل خشرما  
وجشم صبراً روقه فتجشما  
بأظماً من فرع الذؤابة اسحما  
تخاله كوكبا في الأفق ثقابا  
أحس من تعل بالفجر كلابا  
وذا القلادة محصوفاً وكساباً  
قد حالفوا الفقر والأواء أحقابا  
ترى له من يقين الخوف إهدابا  
تخالهن وقد أرهقن نشابا



لا يا يجاهدها لا يأتي طلباً  
 فكر ذو حربة تحمي مقاتله  
 ٨٧- كالكوكب الدرّي يشرق منته  
 وقال أوس:  
 وانتقض كالدرّي يتبعه  
 وقال امرؤ القيس:  
 فأدبر يكسوها الرغام كأنه  
 وقال بشر بن أبي خازم.  
 ومر يباري جانيه كأنه  
 وقال بشر:  
 فجال على نفر تعرض كوكب  
 وقال النابغة:  
 انتقض كالكوكب الدرّي منصلتا  
 وينظر هامش ٨٦/  
 وقال عبدة بن الطيّب:  
 مجتاب نصع جديد فوق نقبتيه  
 ٨٨- كأنّي كسوت الرجل أحقب قارباً  
 وقال ربيعة بن مقروم:  
 كأنّي أوشح أنساعها  
 وقال الأعشى:  
 عرندسة لا ينقض السير غرضها  
 وقال أيضاً:  
 تراها كاحقب ذي جدتي  
 ن يجمع عوناً ويحتالها

٨٩- ينظر هامش ٨٨/:

أذلك أم خميص البطن جـأب

وينظر هامش ٨٨/

ويقول ربيعة بن مقروم:

كأن الرجل منه فوق جـأب  
وقال لبيد:

كأن قتودي فوق جـأب مطرد

٩٠- يقلب حقباء العجيزة سمحجاً

٩١- يقلب سمحجاً فيها أباء

٩٢- يقلب أطراف الأمور تخاله

٩٣- يقلب سمحجاً قوداء طارت

٩٤- فأوردها التقريب والشد منهلاً

وقال عمرو بن قميئة:

تمهل عانة قد ذب عنها

أطال الشد والتقريب حتى

وقال الأعشى:

إذا جاهرته بالفضاء انبرى لها

وإن كان تقريب من الشد غالها

٩٥- إذا استقبلته الشمس صد بوجهه

تذكر عيناً من غمازة ماؤها

له ثأد يهتز جعد كأنه

فأوردها التقريب والشد منهلاً

٩٦- فأوردها عيناً من السيف رية

٩٧- فأوردها على طحل يمان

٩٨- ينظر هامش ٦/

أطاع له النواصف والكديد

أطاع له بمعلقة التسلاع

يفز نوحصاً بالبراعم حائلاً

بها ندب من زره ومناسف

على أن سوف تأبى ما يكيد

بأحناء ساق آخر الليل مائلاً

نسيلتها بها ينق لمساع

قطاه معيد كرة الورد عاطف

يكون مصامه منها قصيا

ذكرت به ممراً أندرياً

يشد كالهـاب الحريق المضرم

بمعة فنان الأجارى مجدم

كما صد عن نار المهول حالف

له حيب تستن فيه الزخارف

مخالط أرجاء العيون القراطف

قطاه معيد كرة الورد عاطف

بها برء مثل الفسيل المكمم

يهل إذا رأى لحماً طرياً

وقال امرؤ القيس:

فأوردها ماءً قليلاً أنيسه  
وقال:

فأوردها من آخر الليل مشرباً  
(١٠٠) فأرسل والمقاتل معسورات  
فخر النصل منقوصاً رثيماً  
وعض على أنامله هيفاً  
وقال أوس:

فأرسله مستيقن الظن أنه  
فمر النضي للسدرع ونحره  
فعض بإبهام اليمين ندامة  
وقال ربيعة بن مقروم:

فأرسل مرهف الغرين حشراً  
فلهف أمه وانصاع يهوي  
١٠١- ذوصية كسب تلك الضاريات لهم  
وقال المزرد:

فطوف في أصحابه يستشبههم  
إلى صبية مثل المغالي وخزمل  
فقال لها: هل من طعام فإني  
وقال عبدة بن الطبيب:

باكره قانص يسعى بأكلبه  
يأوي إلى سلفع شعشاء عارية

يحاذرن عمراً صاحب القترات

بلائق خضراً ماؤهن قليص  
لما لاقت ذعافاً يثريباً  
وطار القدح أشتاتاً شظياً  
ولاقي يومه أسماً وغياً

مخالط ما تحت الشراسيف حائف  
وللحين أحياناً عن النفس صارف  
ولهف سرّاً أمة وهو لاهف

فخبيسه من الوتر انقطاع  
له وهج من التقريب شاع  
قد حالفوا الفقر والأواء أحقاباً

فآب وقد أكدت عليه المسائل  
رواد، ومن شر النساء الخرامل  
اذم اليك الناس، أمك هابل

كأنه من صلاء الشمس محلول  
في حجرها تولب كالقرد مهزول



وقال ربيعة بن مقروم:

إذا لم يجتزر لبنيه لحماً

وقال عمرو بن قميئة:

وراح بحسرة لهفأ مصاباً

فلو لطمت هناك بذات خمس

وكانوا واثقين إذا أتاهم

١٠٢-وقد أغتدي والطير في وكناتها

وقال:

وقد أغتدي والطير في وكناتها

وقال:

وقد أغتدي والطير في وكناتها

١٠٣-وقد أغتدي ومعني القانصان

١٠٤-وقد أغتدي قبل العطاس بهيكل

١٠٥-قال عبدالله بن سلمة:

ولقد غدوت على القنيص بشيظم

١٠٦-قال المرقش الاصغر:

غدونا بصاف كالعسيب مجلس

١٠٧-بمنجرد قيد الاوابد لاحه

وينظر هامش ١٠٢/

١٠٨-ببعجلة قد أترز الجري لحمها

١٠٩-ينظر هامش ١٠٧/

وقد أغتدي والطير في وكراتها

١١٠-ينظر هامش ١٠٨/

غريضاً من هوادي الوحش جاعوا

ينبيء عرسه أمراً جياً

لكانا عندها ختنين سيا

بلحم إن صباحاً أو مسياً

بمنجرد قيد الاوابد هيكل

لغيث من الوسمي رائده خال

وماء الندى يجري على كل مذنب

وكل بمرباة مقتفر

شديد مشك الجنب فعم المنطق

كالجذع وسط الجنة المعروس

طويناه حيناً فهو شرب ملوح

طراد الهوادي كل شأو مغرب

كمت كأنها هراوة منوال

بمنجرد عبل اليدين قبيض

١١١- مكر مفر مقبل مدبر معاً  
١١٢- كمت يزل البلد عن حال متنه  
وينظر هامش ١٠٨/

١١٣- على العقب جياش كأن اهترامه  
١١٤- على الأين جياش كأن سراته  
١١٥- له ايظلا ظبي وساقا نعامة  
له ايظلا ظبي وساقا نعامة  
١١٦- فغن لنا سرب كأن نعاجه  
وقال:

ذعرت بها سرباً نقياً جلوده  
وقال :

فيوماً على سرب نقي جلوده  
وقال :

ذعرت به سرباً نقياً جلوده  
١١٧-

تنظر الفقرة الأولى من هامش ١١٦/  
وقال :

فبيننا نعاج يرتعين خميلة  
١١٨- فعادى عداء بين ثور ونعجة  
وقال :

فعادى عداء بين ثور ونعجة  
وقال :

فعادى عداء بين ثور ونعجة

كجلمود صخر حطه السيل من عل  
كما زلت الصفواء بالمتنزل

إذا جاش فيه حميه غلي مرجل  
على الضمر والتعداء سرحة مرقب  
وارخاء سرحان وتقريب تنفل  
وصهوة غير قائم فوق مرقب  
عذارى دوار في الملاء المذيل

وأكرعه وشي البرود من الحال

ويوماً على بيدانة أم تولب

كما دعر السرحان جنب الریض

كمشي العذارى في الملاء المهذب  
دراكاً ولم ينضح بماء فيغسل

وكان عداء الوحش مني على بال

وبين شوب كالقضيمة قرهب

١١٩- قال عبدالله بن سلمة:

ولقد غدوت على القنيص بشيظم  
متقارب الثفنات ضيق زوره  
تعلّى عليه مسابح من فضة  
فتراه كالمشعوف أعلى مرقب  
١٢٠- غدونا بصاف كالعسيب مجلل  
أسيل نبيل ليس فيه معابة  
على مثله آتى الندي مخايلاً  
ويسبق مطروداً ويلحق طارداً  
شهدت به في غارة مسيطرة  
وتنظر بقية القصيدة.

كالجذع وسط الجنة المغروس  
رحب اللبان شديد طي ضريس  
وترى حباب الماء غير يبيس  
كصفائح من حبة وسلوس  
طويناه حيناً فهو شرب ملوح  
كمت كلون الصرف أرجل أقرح  
واغمز سرّاً: أي امري أربح  
ويخرج من غم المضيق ويخرج  
يطاعن أولها فقام مصبح





## لوحة الغرض

تعد لوحة الغرض (المديح أو الفخر أو الهجاء) في القصيدة الجاهلية وحدة متكاملة من حيث البناء والتوافق والاتصال، وإذا قدر لهذه الوحدة أن تبدو مفككة في نظر بعض الدارسين فلا يعني ذلك أنها مفككة في عرف الشاعر القديم، ولا يعني ذلك أيضاً أنها كانت مفككة في عرف المفاهيم النقدية التي كانت تضبط أحوال الشعر، وتحدد قواعده. لأن الوقوف على الطلل والحديث عنه وعمما يدور حوله، وما يتناثر فوق أرضه، وما يعتوره من مظاهر، يعد وقوفاً طبيعياً، لأن الشاعر يريد الرحلة، ويبغي السفر، ولعله أراد أن يمر به، أو يتحدث عنه، لأنه عاجز على فراقه، وحتى هذا الإلتفات يعد أمراً طبيعياً لمن أراد ترك الدار بعد عزم أكيد على رحلة قد تكون طويلة أو قصيرة، قائمة أو غير قائمة، مقصودة أو شبه مقصودة. فالوقوف إذاً أمر مفروغ منه، ومن الطبيعي أن تستثار النوازع، وتلتهب المشاعر، وتتكدس الذكريات فوق هذه الأحجار العزيزة، والنوى الدارسة، حتى إذا أحس بتوقد المشاعر، وتأجج الأحاسيس، وأدرك الفورة العاطفية التي أراد لها أن تستثار، استخدم عبارته المعهودة (فعد عما ترى) أو (فدع ذا وسل اللهم) أو غيرها من النقلات المتعارف عليها. (١)

(١) - ينظر ديوان عمرو بن قميئة / ١٣٥ والمتلمس / ٣٢٠ والمثقب / ٢٤٠ والتلينة / ٧٤، ١١٤، ٩٧ وأبو دؤاد / ٣١٤ وأوس / ١٢٩، ٣٨ وليد / ٢٤٨، ١٣١، ٢٤٧، ٧٥ وزهير / ٢٧٠ وطرفة / ٢٩، ٢٢ وبشر بن أبي خازم / ١٤٥، ١١٠، ٨٢، ٢٣٥، ١٥٨، ١٦٢، ١٦٨، ١٧٩، ١٩٥ وأمرئ القيس / ١٧٨ وعبيد بن الأبرص / ١١٠ والمفضليات / ٢٩، ٥٩، ١.

والشاعر الذي يريد الخوض في غمار الصحراء المترامية، والرحلة الطويلة، لا يمكن أن يبعد عن ذهنه هذه المشاق، أو يخرج من دائرته ما يمكن أن يصادفه في هذه المفاوز، ولهذا نراه يحرص كل الحرص على تهيئة رحلته، وإعدادها أعداداً جسدياً متكاملًا من حيث القوة والسرعة والمثابرة «تشبيهها بالثور الوحشي أو الحمار الوحشي أو البقرة الوحشية أو الظليم» ومن هنا وجدناه، يعتمد إلى نعتها بما ثبت هذه الخصائص، ووصفها بما يؤكد هذه الخصال، ويهيء لها من الصور ما يقويها في ذهن السامع، ويرسخها في اللوحة الشعرية المرسومة. وهذا مما حمّله على الإبداع في تلوين صورة الصيد وحشد الألوان الفنية لها، واستكمال الأدوات القادرة على إبرازها بالشكل المرغوب في ذهنه أو في أذهان السامعين. ولعله - وهو يعد نفسه هذا الأعداد - يتحسس القمة الفنية العليا التي يريد لها، والمرتكز الحي الذي تصل إليه الذروة في تقديره وتقويمه. لأنه يعلم أن النقلة الثانية التي يستطيع أن ينفذ منها لا تتحقق له إلا إذا وصل إليها، ويكاد الشعراء يتفقون على تثبيت هذه النقطة في مدائحهم، والمتمثلة في عبارة (فذلك) أو (وتلك) أو غير ذلك من المرتكزات (٢) ومن خلال ذلك يباشر الغرض الذي يريد أن يتحدث عنه «المديح، الفخر، الهجاء». ومن هنا يمكننا ربط هذه الأجزاء التي تلوح متصلة، ووصل هذه النقلات المتفق عليها، والتي تشد المعنى وتمهد لإرساء قواعد الغرض المعين الذي أراد الشاعر أن يسلكه وهو يمر عبر هذه النقلات الأسلوبية المتوافقة، لتشكل بالتالي اللوحة الشعرية الناجحة.

فلوحة الغرض التي مهد لها الشاعر من خلال اللوحات المتقدمة هي الهدف المقصود، لأن الشاعر بدأ يعد لوازمها منذ البيت الأول، وبدأ يخطط لمعالها منذ الفترة الأولى، ومهمة الشاعر في هذا المجال تشابه مهمة القصاص الذي يبدأ بوضع الخطوط الأولى لقصته منذ أول سطر يبدأ فيه، ويرسم شخوص القصة

(٢) - ينظر ديوان المثقب العبدى / ٥٢ والنابغة / ٢٣٩، ١٢ وليد / ٢٣٨، ١٤٧، ٨١ / ٣٠٧، ٣١٢، وزهير / ٦٥، ٣٧٩ وبشر / ٥٧ وأمرئ القيس / ١٨٠ والأعشى / ٧٣، ٧.



من خلال الأحداث، ويحيطهم بالظرف الزماني والمكاني، ويحاول أن يضع النهاية التي تنتهي إليها الأحداث أو لا يحددها، ولكنها تلمس من خلال خطواته الواضحة المعالم.

والشاعر كذلك يحمل مهمة القصاص لأنه في حالة المديح يترك لخياله العنان في رسم اللوحات التي أسلفت الحديث عنها لوحه الطلل، لوحه الناقة، لوحه الصيد. والشاعر المبدع هو الذي يمنح الموقف الشعري هذا ما يستطيعه من شحنات شعورية تكسبه القدرة على التعبير، ويحدد له الشكل النهائي المتوقع الذي تمر من خلاله مكونات الصورة الناضجة، وقد أشرقت قسماتها واتضحت معالمها بحيث لا تترك مجالا لأية مسافة حسية متباعدة أن تضع على القارئ لذة الترابط، وتفقد إمكانية الإستمتاع بما كان يحيط به وهو يتابع الخطوات، المحكمة، والنقلات المدروسة التي اعتنى الشاعر بها إعتناء واعياً، وسلسل لأحداثها بما وجدته من لوازم لفظية وفنية وصورية. ووضع لرواياتها من الظلال ما جعلها أكثر إشراقاً وألمع صفاء وانعكاساً.

ومن الطبيعي أن يلاحظ الشاعر قدرة الألوان المستخدمة، وطبيعة الأشياء المرسومة لأنه يعلم أن لوحة الانتصار التي يريد لها ثور الجريء لا تكمل أبعادها إلا إذا أحيطت بالمعالم الملازمة، وهيات لها الأصباغ المناسبة، وحددت لكل معركة من معاركه ما يحتاج إليه من الكيفية التي ينتصر بها أو الوسائل المستخدمة في خلق هذا الانتصار الذي لا تتم حقيقته إلا في ظل الوقائع المجددة سلفاً، أما في حالة الإخفاق الذي يلاقيه الثور والنهاية المؤلمة التي ينتهي إليها لأن الدهر لا يسبق على حدثانه أية قوة مهما كانت فالشاعر مضطر إلى رسم الجو الشعري المناسب الذي يجب أن يحيط بالمأساة المنتظرة، فيحشد لصورته من ألوان الحزن وأشكال البؤس ما يحمل القارئ على الشعور به منذ اللحظة الأولى. وأن عالماً من الكتابة يسيطر على جو القصيدة، ومجموعة من

الأحاسيس الدامعة تتألق فوق أعناق الصور المرسومة، وأطرافاً من الألم المرعب تلمع في ظل كل لوحة من اللوحات القائمة.

إن الإحساس الكامل الذي تصطبغ به حركات اللوحة، والإطار العاطفي الذي يحيط بأحداثها والتوقعات المرسومة التي تلوح مظاهرها من خلال الحركات الداخلية التي تؤديها العناصر المشتركة ترسم الأشكال التي يسعى الشاعر إلى الوصول إليها لتصنع قدرته الشعرية البارعة في خدمة الشكل المطلوب، واللوحة المقصودة والهيكل العام المتفق على تحديد أبعاده، وقد حاول الشعراء أن يجعلوا مضامينهم الشكلية هذه قادرة على إحتواء المضمون الشعري. فاستطاعوا تقديم ذلك من خلال النماذج التي عثرنا عليها.

فالمديح الذي يشكل الإطار العام لهذه اللوحة يرسم بوضوح مرتكزاتها الأساسية، ويخطط لمعالمها الأصلية تخطيطاً دقيقاً يلوح من أشكال القصائد التي كانت تقدم لأولئك الممدوحين الذين وجد الشعراء فيهم تمييزاً يستحق المديح، وإنسانية تفرض على الشعراء الثناء، وافضالاً أو أعمالاً تدفعهم إلى إبراز أعمالهم. وكان الطريق الذي يمر عبره الغرض طريقاً مألوفاً ونهجاً مرسومًا، وخطوطاً يجد فيها الشعراء السمات المميزة، والعلامات الفارقة، ليضعوها في المواضع المحددة لها ويرسمون حدودها في الأماكن المتفق عليها. أما القدرة فكانت تتوزع فوق كل شكل من أشكال اللوحة، وتبرز عند كل إحتدام عاطفي أو اسلوبي أو لفظي، تتأجج ملامحها من خلال التعبير الذكي، وتألق براعتها حيال الإختيار الفني الذي يمتلك عنان اللفظة القادرة، والفكرة الجديدة من خلال تعاملهم مع الفكرة، والتزامهم بأحكام المنهج المستخدم في السلوك الشعري الملتزم.

فالناطقة يقدم النماذج المتفق عليها من هذه الألواح ليصل إلى اللوحة الحقيقية التي كانت السبب الدافع لرسم هذه الألواح محترفاً في سبيل ذلك أكداً من الأطلال بعد وقوف ياس، وجواب صامت ومحابس دواب لاتعرف معالمها،



وقد أخنى عليها الذي أخنى على لبد، فيعدي عما يرى إذ لا إرتجاع له، رافعاً  
عيدان رحله على ناقة قوية نشيطة تشبه الثور الذي خططت قوائمه، وضمرت  
امعاؤه، وقد أصابه المطر، ودفعت عليها الرياح جامد البرد، وراعه صوت الصياد،  
وأحاطت به الكلاب حتى استطاع قتل أحدها وإيقاع الهزيمة بالثاني وكل هذه  
الأحداث يسجلها الشاعر ليصل إلى جسره اللفظي، ونقلته المعروفة  
فتلك تبلغني النعمان ان له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد (٣)  
وينطلق بعد ذلك إلى تعديد خصالة، وذكر أفعاله، وإبراز قدرته، وإيضاح ما يريد  
إيضاحه من شخصيته، وهي نقلة سليمة، تدور بالشاعر دورة تخفي معالم الثور  
وتبرز ملامح الناقة، وتضع أحداث المعركة وتقدم صورة الإنتصار الذي انتهت  
إليه، وتخفي مظاهر التعب الذي لازمت ناقتة، وتقدم سمات الراحة والطمأنينة  
التي استشعر بها الشاعر واستشعرت بها ناقتة واستشعر بها الممدوح الذي تكلف  
الشاعر من أجله هذه المشاق والمتاعب،

«وتتميز هذه المظاهر بصورة واضحة عند بعض الشعراء أمثال الأعشى  
والنابغة وزهير»

أما زهير، فيجد البين والفراق سبيلاً لافتتاح قصيدة المديح.. ويرى أن يوم  
الوداع كان حاسماً بالنسبة إليه، ثم يورد أبياتاً يبيد فيها من الشوق ما يؤلم،  
ويعرض من خلال ذلك لأوصاف ابنة البكري التي تحدث عنها ثم «يعدي عما  
يرى إذ فات مطلبه» ليشد عيدان رحله على دوسرة قوية تشبه الثور الناشط الذي  
رعى الموضع المحدد له في القصيدة. ثم خرج يطلب مواضع الماء في الربيع،  
وبعدها يدركه المطر فييات مستمسكاً من البرد والمطر، خائفاً يحفر بأظلافه  
التراب حتى تساقط بعضه فوق بعض، لأنه حفر في التندى فاستقام له الحفر، فلما  
انتهى إلى الرمل الخاف إنهال عليه. (٤). وهي صور عرضت لها في حديثي عن

(٣) - ديوان النابغة ١٢/.

(٤) - ديوان زهير ٤٨٠٣٣/.



لوحه الصيد. وبعدها يباشر الموضوع بجسر لفظي يختلف عن الجسر الذي سلكه  
النابغة وهو عبارة «بل اذكرن خير قيس كلها»، وخيرها نائلاً، وخيرها خلقاً،  
ثم يمضي في إستجلاء الأوصاف، وإضفاء الملامح التي وجد الشاعر فيها حافزاً  
للمديح، واستثارة لهذا القول، وداعياً إلى أن تتساقط عليه هذه الأقوال وهو  
مدح يقرب في شكله وصوره وعطائه من مديح النابغة.. فالمبتغون جعلوا الخير  
في هرم، والسائلون إلى أبوابه طرقاً، وأوصافاً أخرى يمثل الصدق الخالص في  
المديح، والأفق الشامل في الإحاطة بما أبداه هذا الرجل، حتى أصبح أهلاً لهذه  
الأوصاف.

وفي مديحه لحصن بن حذيفة الفزاري (٥). يفتح مديحه بيته المشهور:  
صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري افراس الصبا ورواجله  
وهي إشارة توحى بترك الصبا، وترك ما يمكن أن يكون فيه. ومن خلال هذه  
الإشارة يدخل الشاعر مدخلاً فنياً معقولاً، ليتحدث عن إحساسه بسمات الكبر  
والشيخوخة حتى أصبحت النساء لا يعرفن منه إلا سواد شعره الذي عمه الشيب،  
ثم يذكر الطلل العافي، والغيث الوسمي، والصيد الذي خاتله، والغلام الذي  
يخفي شخصه وتضائله، والشياه الراكعات، وما صاحب ذلك من عمليات صيد،  
ثم يصل إلى الممدوح بنقلة شعرية بعد حديث طويل عن فرسه السريع، القوي  
النشيط فيقول (٦) :

وذي نعمة تمتتها وشكرتها وخصم يسكاد يغلب الحق باطله  
ثم يستمر في المديح وذكر الأوصاف التي يراها بأربعة عشر بيتاً.  
وفي مديحه لهرم بن سنان يسلك ماسلكه في قصيدته الماضية، فهو يغشى الديار  
بالبقيع وقد اقوين بعد أن أربت بها الأرواح، فيقف بها رآد الضحى، ولما رأى  
انها لاتجيبه نهض إلى وجناء كالفحل ينعتها بسبعة أبيات ثم يشبهها بالبقرة  
المدعورة التي فقدت ولدها، وقد توقد الخوف في نفسها من الفرع، فقد تركت

(٥) - الديوان / ١٢٤، ١٤٤.

(٦) - الديوان / ١٣٨.

لدها وأعقلت عنه، فعادت إليه، فلم تلق إلا بقية جسد، وبضع لحم تحجل  
الطير حونه، وقد أكل الذئب منه ما أكل. وهي صور رائعة يقدمها الشاعر لهذه  
البقرة، ثم يرسم لوحة الصيد التي تنتصر فيها البقرة على الكلاب، وتلقي بينها  
وبين الكلاب غباراً كالدرافن بقوائم سريعة، وقد ارتسمت طرائق الدم بنحرها.  
لتقصد هرماً.. والشاعر في هذه النقلة يباشر الممدوح بهذه الناقة التي شبهها  
بالبقرة فيقول (٧) :

إلى هرم تهجيرها ووسيجها      تروح من ليل التمام وتغسدي  
إلى هرم سارت ثلاثاً من اللوى      فنعم مسير الواثق المتعمد  
سواء عليه أي حين أتته      أساعة نحس تتقى أم بأسعد  
ويستمر في ذلك بخمسة عشر بيتاً يعدد فيها من الأوصاف ما يجعله أهلاً للمديح  
وفي قصيدة ثالثة يمدح فيها سنان بن أبي حارثة يعيد اللوحة بأشكالها وأوصافها. وأساليبها  
ونقلاتها، وحتى الجسر الذي استخدمه في مديحه لهرم يورده في مديحه هذا فيقول (٨)  
وإلى سنان سيرها ووسيجها      حتى تلاقيه بطلق الأسعد  
وتكاد تكون ألواح زهير ألواحاً شعرية متميزة في هذا المجال لاتفاق شكلها  
وتناسق معانيها وألفاظها وتحديد معالمها وأساليبها والطريقة التي يتوصل بها.  
ويسلك بشر بن أبي خازم مسلك زهير والنابعة، لأن مديحه يمر عبر المراحل  
الأربع، فهو يقف عند الأطلال التي أضحت خلأً ثم يسلي همه حين يعود  
بنجاء صادقة الهواجر ثم يشبه ناقته بالثور الوحشي الذي يفاجأه الصياد بكلاب  
الصيد الضامرة، فيكر لها مدافعاً عن حقيقته، ثم يغادرها وعليها الدماء اليابسة من  
آثار طعنه، وأخيراً ينتقل إلى النقلة الشعرية التي يعبر عنها فيقول (٩) :

أذاك أم تلك؟ لأبل تلك تفضله      غب الوجيف إذا ما أرقلت تحد

(٧) - الديوان / ٢٣١، ٢٣٢.

(٨) - الديوان / ٢٧٥ - وأبيات القصيدة تبدأ من / ٢٦٨-٢٧٨.

(٩) - الديوان / ٥٧.



وبعدها يعدد الأوصاف التي وجدها عند هؤلاء الممدوحين من رفعة وعلو  
وشرف ورزانة أحلام ورجاحة عقول.

ومثل هؤلاء الأعرشى الذي اتبع في مديحه لأياس بن قبيصة الطائي ما أتبعه  
الشعراء المتقدمون فقد تحدث عن صواحيبه وقد هجرته حين أسن، وفارقه الشباب  
ثم يمضي الشاعر في تصوير أحلامه حتى يتجاوز اختراق الصحراء، غير هباب،  
بناقة قوية، وينسى الأعرشى الرحلة، فيذهب مع الثور الذي يشبه به ناقته، وكيف  
الجأه إلى المطر والريح إلى كتيب من الرمل، واضطره ذلك إلى شجرة أرطاة  
كبيرة وبعدها ينتقل إلى حديث الصيد والكلاب التي أغراها بصيده وأخيراً  
يتحدث عن ممدوحه بنقلة شعرية يقول فيها (١٠):

لما رأيت زماناً كالحأ شبحاً قد صار فيه رؤس الناس أذناً  
يممت خير فتى في الناس كلهم الشاهدين به أعنى ومن غابا  
إن هذه النماذج التي التزم بها الشعراء تمثل النموذج المألوف والكامل لهذا الشكل  
الشعري .

ويبدو أن هذا السلوك أو هذه المجموعة من الألواح كانت تختزل أحياناً  
فتصبح بدل أربع لوحات ثلاث لوحات باسقاط لوحة الصيد والإبقاء على لوحة  
المرأة والناقة والغرض (المديح)، فبشر بن أبي خازم يعرض في بعض قصائده  
للحديث عن المرأة وينعطف إلى الصحراء وما يجري فيها ثم يدخل إلى حديث  
المديح، ولا يمر بحديث الصيد الذي عودنا على ذكره في قصائده الماضية (١١).  
والشاعر يظل في هذه القصائد محافظاً على منهجه القديم ونقلاته الشعرية  
وصيغته الأسلوبية المستخدمة وتسلسله الفكري المعروف في بناء القصيدة وكذلك  
الأمر عند الأعرشى (١٢) وربيعه بن مقروم (١٣) والممزق العبدى (١٤).

(١٠) - الديوان / ٣٦٣.

(١١) - ينظر الديوان / ١٤٢، ١٦١، ١٦٧.

(١٢) - الديوان / ٢٧، ٣٥، ٤٧، ٩٣.

(١٣) - الديوان / ١٨.

(١٤) - الأصميات / ١٨٧.



ويستبدل أحياناً حديث المرأة بحديث الظلل العافي وتستمر بقية الموضوعات باختزال لوحة الصيد أيضاً. وتتضح هذه الظاهرة عند بشر (١٥) والنابعة (١٦) والأعشى (١٧) والحارث بن حنظلة (١٨).

ولم تقتصر اللوحة عند الشعراء الجاهليين على هذا الاختزال ولكن تتساقط بعض أجزائها الكبيرة عند بعضهم، وتتلاشى أبعاد بعضها الآخر من أبعادها الواسعة فتصبح مقتصرة على الغزل والمديح كما هو الحال عند أوس بن حجر (١٩) والأسود بن يعفر (٢٠) وعبدالله بن عنمة الضبي (٢١)، وتظل الفكرة المعتمدة عند الشاعر قائمة، وتظل الأصول المعتمدة في صياغة المنهج الشعري لبناء قصيدة المديح ثابتة فهو يمهّد لها بما يراه متفقاً، ولعل الصلوات التي تحددها طبيعة العلاقة القائمة بين الشاعر وبين المملوح هي التي كانت تساهم في مد الصورة بالشكل الذي يريده، فيصبح واسعاً في حديث بعض المملوحين ومختصراً ضيقاً في حديث بعضهم الآخر. أو مقتصراً على لوحات ثلاث متبصرة في صورة قصيدة أو موفياً أبعاد الأشكال في صور وقصائد أخرى. ولا بد أن تلخل في تفسير هذه الظاهرة عوامل أخرى لم يفصح عنها، أو لم تظهر دواعيها من سياق القصيدة. وهي تمثل شكلاً من أشكال قصيدة المديح، ونموذجاً قد يكون متطوراً لهذا الفن الذي شغل مساحة فسيحة في الحقل الشعري العربي، وأخذت أوصافه مقداراً واسعاً من مقادير التقويم الاجتماعي الذي ارتكزت عليه المقومات المحمودة والصفات المثلى، وهي ألواح تحمل الدلالة الأنسانية التي اخترنها الشاعر في

(١٥) - الديوان / ٣٣، ١١٣، ١٩٢، ٢١٩.

(١٦) - الديوان / ١٣٦.

(١٧) - الديوان / ٣.

(١٨) - المفضليات / ١٣٠.

(١٩) - الديوان / ٩٤.

(٢٠) - الديوان / ٤٩.

(٢١) - المفضليات / ١٧٩.

حالة المديح أو الفخر أو الرثاء أو الهجاء وقدم عطاءها الفردي على شكل موجات إعجاب ناضجة، ودفقات حسية متكاملة. تحدد لها ملامح التطور الذي أخذ بأطراف المديح، والمراحل التي كانت تقف عندها ملكة الشاعر وقدرته.

ملاحظة أخيرة في غرض المديح لا بد من الإشارة إليها، تتعلق بالمقدمة الشعرية التي كان الأعرشى يتميز بها دون غيره، فهو يطيل المقدمة فتصل في بعض الأحيان إلى أكثر من خمسة وثلاثين بيتاً، يعرض فيها لموضوعات داخلية مثل الحديث عن الشيب والشيخوخة، يعرضها بلامح واضحة وهيئات مفصلة تتميز عن غيرها بالامتداد ثم يدخل إلى موضوع الناقة، أما انتقاله إلى صورة المديح فهي لا تكون بالصورة التي ينتقل إليها الشعراء الآخرون. أو بالشكل الذي عودنا عليه أولئك الشعراء، فهو عندما يعرض لتشكي الناقة من التعب، وما تصادفه من أمور يحاول أن يجعل الشكوى للممدوح، أو يعرض للممدوح ما بقي في سبيله من صعاب، ويحاول أن يدخل أسلوباً قصصياً خلال مقدماته هذه وهو نموذج شعري ينفرد به الأعرشى، ويأخذ سمة متميزة لم نجد لها نظيراً بهذا الشكل وبهذا الامتداد وبهذا التفصيل عند غيره من الشعراء.

وفي لوحة الفخر تختفي لوحة الصيد أو تكاد، لأن الشاعر لم يعد بحاجة إلى أسبابها، ولم يعد بحاجة إلى دواعيها، فهو يفخر بنفسه، ويثق بهذا الفخر، ويستطيع أن يصل إليه مباشرة دون حاجة وهو يعلم أن الخصال التي يتحدث عنها لم تكن زائفة، فهي خصاله المعروفة، وهي صفاته الملازمة، وهي كيانه الذي يستمد فيه القوة والمكانة. ولهذا كان إدراكه لها إدراكاً سليماً، وتشخيصه لحقائقها تشخيصاً واقعياً وهو يعلم ما يترتب على الصدق الملازم من مسائل، وما ينطوي على الكذب من تبعات.

هان الحقائق التي كانت تقوم دعائم الفخر لها قناراتها الحيوية على الدفع التكويني لخلق الإنسان الجاهلي، وإن النماذج الوافية التي يقدمها من خلال هذا الفخر تمثل القواعد التي يمكن أن يستند إليها هذا الإنسان، ولا بد أن يرتبط الموضوع



الذي يتحدث عنه الشاعر ارتباطاً فنياً بالقاعدة التي كان يستند إليها في حالة المديح، وإن موضوع الفخر كان يمر عبر المراحل المتسلسلة التي يمر منها المديح، وإن الالتزام المنهجي الذي فرضه على الشاعر الطابع العام لهذه الموضوعات جعله ملتزماً بهذا المنهج في موضوع الفخر والموضوعات الأخرى.

إن هذا البناء المتكامل الذي يأخذ هذا التسلسل في تناوله الموضوعات لا يمثل قاعدة منفردة، ولا إتجاهاً شعرياً يحمل قالب غرض واحد، وإنما هو هيكل قائم تمر من خلاله معظم الموضوعات، وأسلوب واضح تستخدمه بعض الأغراض، ومنهج متكامل تنحدر منه أغلبية النوازع الذاتية التي يمارسها الشاعر الجاهلي فلا غرابة إذا وجدناها شائعة في كل موضوع. بشكل اتساعي، أو مختصرة في بعض الموضوعات بشكل إنكماشى لأن نوازع الشاعر وأحواله تتحكم في كثير من الأحيان في هذا الاتساع أو الانكماش، فهي نوازع لها حدودها المشدودة، وتجارب لها آفاقها في استشفاف البعد المكاني، أو المركز الاجتماعي لهذا الامتداد أو بذاك الاختزال، وقد وجدنا الشعراء يمارسون التجربة بأشكالها ويقدمون النماذج بأحوالها، وفي كلتا الحالتين تبدو المقدرة الشعرية المتمكنة وتبرز ملامح الالتزام الفني لهذا المنهج الشعري المتعارف عليه.

إن قدرة الحديث عن الفخر، وقدرة الاتساع في تعديد الأوصاف التي يبرزها الشاعر، وهو يعرض لهذا الموضوع تمثل الشكل المتسع لاحتواء الشاعر لهذه الأوصاف، وإيمانه بصدق المدلولات التي أوضح خصائصها سواء كانت بارزة في حديثه عن نفسه، أو حديثه عن غيره من أبناء قبيلته أو من المعجبين به ووفق هذا الأساس تتحدد أيضاً أبعاد الالتزام في إثبات الصفة أو الصفات المستشهد بها.

والفخر قدرة إنسانية واعية واستبطان ذاتي لقدرة الإنسان ومدى ما يستطيع أن يقدمه من توافق بين ما يقوله ويفعله، وهو يعتمد في كثير من الأحيان على الذكاء الخارق لاستجلاء المسائل التي يعالجها من خلال حديثه عن كل صفة،



أو تناوله لكل موضوع، لأن النتائج المترتبة على الإخفاق في هذا التصور تحدد في كثير من الأحيان مترلته الشعرية أو الاجتماعية، ولهاتين المترلتين أهمية في حياة الشاعر الجاهلي.

فالشاعر الجاهلي يجد الحديث عن نفسه وأفعاله وقيمه هو الحد المنطقي الذي يمكن أن يشكل المرتكزات الأساسية في قصيدة الفخر، ولهذا سقطت لوحة الصيد كاملة من حديث الفخر، أو كادت-، واختزلت إلى حد بعيد لوحة الناقة عند كثير من الشعراء، إلا أننا نجد لها موجودة عند بقية منهم وبشكل مختزل، مثل بشر بن أبي خازم الذي يذكر انتصارات قومه، ويسجل أحداث قبيلته، وهو يسلك في فخره، ما أثبتناه مبتدأ بالوقوف على الطلل والحديث عن رسوم الديار، ونعت الحبيبة، وإصغائها إلى قبل الوشاة، وقطعها جبل المودة. وبعد خمسة أبيات يمر إلى اللوحة الثانية من خلال الجسر اللفظي «لولا تسليهم عنك بحسرة» ليتحدث عن ناقته دون أن يقحمها في لوحة الصيد التي أسقطت في الفخر- التي كان يكثر من استخدامها في حديث المديح، مشيراً إلى نشاط هذه الناقة، وسرعة تمايلها وشدة ضربها الأرض، وقدرتها على وهص الحصى، وهو ممر قصير يحتوي على بيتين من الشعر ثم ينتقل إلى مسألة تميم وعامر في الحروب عن الجراحات البليغة والفشل الذريع الذي لحق بهما، ثم يقدم صورة رائعة للحرب والخيل والفرسان وهم يدافعون عن الحمى، ويدودون عن الشرف، ويتقمون للهزيمة المنكرة التي حلت بهم في يوم سابق من هذا اليوم، ملوناً هذا الحديث بألوان مجد قومه الحربي، ومسجلاً روائع النصر المؤزر، وتجريع الخصوم كؤوس الحسرة والألم (٢٢).

لمن الديار غشيتها بالانعم	تبدو معالمها كلون الارقم
لعبت بها ريح الصبا فتنكرت	إلا بقية نؤيها المتهدم
دار لبيضاء العوارض طفلة	مهضومة الكشجين ريا المعصم

(٢٢)- الديوان / ١٧٧، ١٨٤.

لولا تسلي الهـم عنك بجسـرة  
 زياقة بالرحـل صادقة السرى  
 سائل تميما في الحسروب وعامرا  
 كنا إذا تعدوا لحرب نعـرة  
 نعلوا القوانس بالسيوف ونعتري  
 الخ..

ونهج بشر هذا النهج في قصيدة أخرى يفتخر بها، ويقدم لها بـسته أبيات يذكر فيها الرسوم والكثيب والمنازل والزمن الذاهب، والسنون المنصرمة، والحي الضائع ثم يسفح دمعاً مسبلاً، ويبكي بكاء حمامة نادت حماماً، وبعدها يمضي على رحله وقد شده على حمار وحشي يريد أتاناً، ولهذا كان عدوه سريعاً. وبشر في هذا الانتقال يمر من حديث الوقوف على الطلل، وحديث الناقة التي يشبهها بالحمار الوحشي عبر ممر ضيق كما أسلفت في المقطوعة السابقة، وممره هذا لا يتجاوز البيتين فقط ينتقل بعدهما إلى مسألة الناس عن قومه يوم الوغى، عندما يبدأ الناس يشمرون من الفرع، ومسألة القبائل الأخرى التي كتب عليها مقاتلة قبيلته، وكيف كانوا يهزمون وتقتفي قبيلته آثار المنهزمين مقدماً من خلال الحديث مجموعة من التشبيهات التي يشبه بها هذه القبائل المهزومة، ويستمر إلى نهاية القصيدة في حديثه عن قومه ووقائعهم وأيامهم (٢٣).

ويكرر طريقته هذه في قصيدة ثالثة يفتحها بحديث الطيف، ورحلة صاحبه وقطعها الوحل واستعادة ذكريات الصبا واللهو بشمانية أبيات، ثم يدخل إلى الصحراء التي تنخرق فيها الرياح، فيسمع لصوتها عزيماً يشبه عريف الجن، فيذعر ظباعها القائلات بناقته السريعة التي أذهب الحر لحمها، وأفنى سنامها، فيشبهها بالثور، وبشر يطيل في حديثه هذه المرة عن الناقة فيجعله ستة أبيات ينتقل بعدها إلى الفخر الذي يفتحه بعبارة (ألا أبلغ بني سعد رسولا) ثم يتحدث عن الفخر بقومه، مظهراً استباحتهم لكل أرض يشاؤون منها الأراضي الخصبة

(٢٣) - الديوان ١٨٦/ ١٩١.



الممرعة، وأنهم يملؤون نواديهم بكثرة عددهم، وأنهم فرسان يملكون من الخيل عدداً كبيراً (٢٤).

إن بشر بن أبي خازم في هذه القصائد الثلاث يمثل نهجاً شعرياً واضحاً في قصيدة الفخر، تأخذ أبعاداً واحدة، وتلتزم شكلاً معيناً، وتعالج موضوعات محدودة، وهي في إطارها العام تدخل ضمن الوحدة العامة لبناء القصيدة، ولكنه أسقط عنها لوحة الصيد، وقد بيننا المبرر الذي حمله على هذا الإسقاط، ولكن ظلت بقية اللوحات محتفظة بخصائصها إلى حدها على الرغم من اختزال بعض الأجزاء فيها..

ومثل بشر في هذا الالتزام الشاعر ربعة بن مقروم الضبي، الذي يقف عند رسوم هند وهي قفر تخال معارفها بعدما أتت عليها سستان رسوماً. وقد وقف عندها يسألها وهو ينكر هذا التساؤل، فيذكر العهد القديم والأيام. فتفيض الدموع، ويأخذ منه هذا الحديث خمسة أبيات يعدي بعدها بناقة بيضاء صلبة ضخمة يشبهها بالحمار الوحشي ثم يسوق الحديث عن أتانته وسلطانه عليها ثم يمر مروراً عابراً على لوحة الصيد التي يرد فيها بقوله (٢٥)

وإن تسأليني فإني أمـرؤ أهين اللثيم وأحبوا الكريما  
وأبـنني المعاني بالمكرما ت وأرضى الخليل واروى النديما  
الخ..مفاخرأ بأخلاقه، وحسن سياسته لمخالطيه، ثم ينتقل إلى قومه،

وقومي ، فإن أنت كذبتني بقولي فأسأل بقومي عليم  
أليسوا الذين إذا أزمنة الحت على الناس تنس الحلوما  
يهينون في الحق اموالهم إذا اللزيات التحين المسيم  
الخ..مفاخرأ بكرم قومه، وتنام استعدادهم للحرب، ذاكرأ مفاخر أيامهم  
وأباءهم الضيم، ونعت سلاحهم وخيلهم.

وينهج سويد بن أبي كاهل نهج ربعة بن مقروم في هذا النهج، ويلتزم بذكر

(٢٤) - الديوان ٢٠١/ ٢١٢.

(٢٥) - الديوان ١٨.



لوحة الصيد مختزلة، أو يمر عليها مروراً سريعاً، فيبدأ بالنسيب، ثم يعفيه بحديث الطيف، والأرق والليل والنجوم، وبعدها يعود إلى التشيب بصاحبه فيصف عذب حديثها، وكيف قطع المهامه اليها في النوم الشديد، فينعت الفلاة، والسراب والخيل، وتستغرق هذه الأوصاف من قصيدته ثلاثين بيتاً تقريباً، ثم يباشر الفخر بقومه بني بكر بن وائل، بكرمهم وطيب خلقهم ووفائهم وجمالهم وجرأتهم وقوة بأسهم وشجاعتهم، وشدة احتمالهم، وهي قصيدة تستحق الدراسة المفصلة لما فيها من موضوعات وصور (٢٦).

وقد أكد لنا هذان النموذجان احتفاظ بعض الشعراء بالواح القصيدة كاملة ولكنها لم تصل إلى الحد الذي عودنا عليه بقية الشعراء وهم يتحدثون بأسهاب عنها، ولكنها في الغالب وكما قلت أنها كادت تتلاشى في معظم قصائد الشعراء أو انحسرت انحساراً كبيراً في ميدان الحديث عن الفخر.

إن هذا النهج يمثل الشكل الأول في بناء قصيدة الفخر، ولكن الجانب الآخر كانت قصيدة الفخر تنحسر، وكانت لوحاتها تختصر ووحداتها تختزل فهي عند سلامة بن جندل (٢٧) وعمر بن معد يكرب (٢٨) وخرشة بن عمرو العبسي (٢٩) وعوف بن عطية بن الجزع (٣٠) تكتفي بالوقوف على الطلل والفخر، ويكاد الانتقال بين هاتين اللوحتين يكون انتقالاً مفاجئاً لأن الشاعر لم يجد الفرصة للحديث عن المبررات التي تحمله على الفخر، فالقارئ يشعر بالطفرة، لأن الصور الكلامية والنقلات الشعرية لم تسعف في هذا الحديث فجاءت قصيدته وكأنها مقطوعة ونجدها عند شعراء آخرين تكتفي بذكر الطيف أو الحديث عن النسيب أو الدعوة إلى السلامة أو الحديث عن هجر الحبيبة أو الفراق ثم الحديث

(٢٦) - المفضليات ١٨٨/١.

(٢٧) - الديوان ٢٢٣.

(٢٨) - الديوان ١١٢٠٥١/١.

(٢٩) - المفضليات ١٠٤/٢.

(٣٠) - المفضليات ٢١٢/٢.

عن الفخر، ولعل هذه النماذج تتضح عند تأبط شراً (٣١) والحادرة (٣٢) وريبعة ابن مقروم (٣٣) والمرقش الأكبر (٣٤) والحارث بن حلزة (٣٥) وعبدالمسيح بن عسلة (٣٦) ومالك بن حريم (٣٧).

لقد ظلت لوحة الفخر لوحة ملاصقة لبعض الألواح الشعرية التي ألفها الشعراء القدامى، وظلت ابنتها الفنية متصلة بالبناء العام للشكل الشعري وإن كانت طبيعة الغرض تفرض على أصحابها اقتطاع أجزاء غير نافعة منها، ومحاولة ربطها بالجسور التي كانوا يستخدمونها في موضوعاتهم الأخرى فجاءت منسقة أحياناً تنسيقاً يطويها في الإطار العام، ويخرجها عن هذا الإطار عندما تصبح مقتصرة على لوحة واحدة من الألواح المعروفة. وعلى الرغم من استخدام الشاعر للجسور اللفظية المستخدمة في كل لوحة من اللوحات فإنه استطاع استحداث جسر لفظي آخر يستطيع من خلاله الدخول إلى لوحة الفخر، ويتمثل بعبارة «فسائل أو ألا أبلغ أو هلا سألت الخيل» أو «ألا أيها المستخيري» وهو في كل صيغة من هذه الصيغ أو مشتقاتها يحاول استخدام الأسلوب الخطابي التقديرى القائم على صيغة التنبيه أو الإشعار بالحديث أو الدعوة إلى الالتفات إليه في أول خطوة من خطوات الفخر، وبعد هذه الإشارة الأسلوبية الواضحة يبدأ حديثه المرتقب.

إن مكونات هذه اللوحة والصيغة التي يستخدمها الشاعر في عبوره إلى الغرض تدل على أن الأسلوب المتبع كان يأخذ شكلاً مختلفاً في تعابيره عن الأساليب التي وجدناها مستخدمة في الجسور اللفظية الأخرى التي أصبحت سمة من

(٣١) - المفضليات ٢٥/١.

(٣٢) - المفضليات ٤١/١.

(٣٣) - الديوان ٣٤/.

(٣٤) - المفضليات ٣١/٢.

(٣٥) - الأصمعيات ٥٦/.

(٣٦) - المفضليات ١٠٤/٢.

(٣٧) - الأصمعيات ٥٦/.



من  
سمات التقديم لكل صورة، تتألف معها، وتتفق <sup>من</sup> حيث الشكل والمضمون مع ما تقدمه اللوحة من أوضاع وأحوال.

أما الهجاء فهو موضوع آخر من الموضوعات التي كان الشاعر الجاهلي يحتاج إليه، وهو يدفع عن نفسه هجوماً، ويصد جملة مركزة يردها عن نفسه أو عن قبيلته، أو يفند حججاً أنهم لها، (ويدخل في إطار هذه المفاهيم شعر النقائص) ولم يكن الموضوع منفصلاً من حيث البناء عن الموضوعات التي عدت أغراضاً مقصودة في القصيدة الجاهلية، وإنما هي غاية أيضاً، كان الشاعر يتخذ لها الوسائل الكثيرة، ويركب من أجلها البناء الشعري المعروف ويستخدم النقلات الشعرية التي وجد فيها عتبات سهلة للدخول أو الانتقال أو الخوض في المجال الفني المطلوب، ولا نكاد نستغرب إذا علمنا بأن لوحة الغزل كانت هي اللوحة الممهدة لهذا الغرض، وكأن الشاعر وجد فيها مجالاً فسيحاً للتعبير عن رغبته في الحديث أو قدرته على الانطلاق من أمثاله من أحاديث ربما تتصل بسبب قريب أو بعيد بهذا الغرض.

ولعل هذا الاتفاق في إتخاذ الغزل والوقوف على الطلل، والحديث عن الطيف أو الشيب، يمثل لنا الاهتمام المركز والاتفاق المقصود في الدواعي الاصلية التي كانت تشد الشعراء إلى هذا الاختيار، وربما أراد الشاعر أن يختزل الاطار العام في هذا الغرض، ويكتفي بالغزل أو الوقوف لانه لا يستطيع التنازل كلياً عن المقومات الشعرية، لان الشاعر في هذه الحالة واقع تحت تأثير الغضب أو الحماس هو يحاول أن يسمع خصمه الهجاء ولا يريد أن يتحمل من أجل ذلك أتعاب الرحلة التي تعود أن يتحدث عنها في بقية الأغراض، لان المهجو لا يستحق ذلك، وإنما يكتفي بالوقوف السريع أو الهجران الذي تبديه الحبيبة، وهو طبيعة تتلاءم مع طبيعة الهجاء القائم على التأثير السريع والغضب الذي يحمله الشاعر على الشخص المهجو.

لقد تتبعنا ثلاث قصائد في الهجاء لبشر بن أبي خازم الأسدي فوجدته يقدم لها بأبيات غزلية، يتحدث في الأولى عن سلمى وارتجالها، وعن عزائه،



بعد أن طعنوا، وعن الدموع التي ذرفها بعد إدمارهم والابكار التي لفتها الظعون  
ثم يدخل إلى الهجاء بعد ثمانية أبيات دخولا مباشراً، ويستمر فيه حتى نهاية  
القصيدة (٣٨) ويتحدث في الثانية عن الديار والدموع والرحلة والشيب، ثم يسوق  
الحديث عن يوم النصار، وما كان فيه، متخذاً منه سلباً للهجاء (٣٩) ويذكر  
في الثالثة تغير المنازل وتعفية الجنوب لها، وإقفارها والوقوف عندها والسؤال  
عنها، ونأي الأحبة، وبعد ستة أبيات يدخل إلى الهجاء بعبارة التنبيه «الأبلىغ بني  
لأم» ويستمر فيها حتى النهاية (٤٠) ولم أجده الشاعر في هذه القصائد الثلاث يدخل  
في قصيدته غير هاتين اللوحتين وكأنه أراد اختزال بقية الألواح ليصل إلى تقرير  
خصمه بهذه السرعة، وإبلاغه هجاءه دون أن يمر بموضوع آخر.

وتبعت قصيدتين للأعشى في الهجاء فوجدته يسلك هذا المسلك ففي الأولى  
يبدأ الأعشى بذكر صاحبه هريرة، ويبدو في استهلاله شيء من الضيق والغضب  
ثم يعود لمخاطبة نفسه، وكأنها لم تستجب لأمره الصارم العنيف، ولكنه يتحدث  
من خلال ذلك عن خيال صاحبه وصورتها، وحسنها وشعرها الفاحم ونقاء  
لونها، وبعد ستة أبيات يعمد إلى ترك هذا الحديث الذي لا غناء فيه ليبدأ حديثه  
الذي تكوى به الأنوف فتظل موسومة به أبداً، ثم يوجه الكلام لبني شيان  
(المقصودين بالهجاء) إلى أن ينتهي (٤١).

وفي الثانية يتحدث عن هجر حبيبته التي أمعنت في البعد بعد أن رآته عجوز  
وهي ما تزال في شبابها، ثم يوغل في حديثه عن نفسه وعن فتوته وعن شجاعته  
ولهوه وبعد تسعة عشر بيتاً يدخل إلى موضوع الهجاء (٤٢).

(٣٨) - الديوان / ١٠-٦.

(٣٩) - الديوان / ١٩-١٠.

(٤٠) - الديوان / ٢٣-٢٠.

(٤١) - الديوان / ٨١-٧٧.

(٤٢) - الديوان / ٨٧-٨٣.

والقصائد الخمس التي تحدثت عنها تكاد تلازم حالة واحدة من الحالات التي اتسمت بطابع الاكتفاء بالغزل والهجاء. وهي طبيعة تؤكد وعي الشاعر الجاهلي وهو يعالج الموضوع، وتثبت قدرته على الاحتفاظ بالتسلسل الموضوعي والفكري لطبيعة الحديث الشعري، والتزامه القائم بما يقدمه من قصائد وأدراكه وهو يتحسس بالقيمة الاجتماعية التي يتوخاها من هجائه، ولهذا كانت قصيدته خالية من اللوحات التي عودنا على الحديث عنها، وهو لم يكن في مجال يسمح له بمثل هذا الاسترسال وهو لم يتكلف إلى المهجو الطريق، ولم يجد حاجة في ناقة سريعة، يضيفي عليها من القوة والصلابة والسرعة ما يجعلها تصل إلى المهجو ليسمعه الهجاء لأن الهجاء في عرفه سريع الانتقال، فقصائده تصل مع الرياح، وهجاؤه هو الذي يصك السمع وهي قضية منطقية سليمة لما يبررها في العرف الأدبي. ولكنني عرضت لها لإيضاح ما أراه حقيقة أو شبه حقيقة بالنسبة لما أعتقد به.

لقد ظلت كثير من القصائد تحمل طابع الافتتاح بالغزل أو الوقوف على الطلل أو الحديث عن الطيف أو الشيب وحتى في بعض قصائد الرثاء، ولم يكن هذا الافتتاح إفتتاحاً عفويّاً أو موضوعاً اعتباطياً، وإنما هو التزام شعري يأخذ أبعاده عند كل عرض، وتتحدد معانيه وفق كل موضوع. ففي المديح كان الغزل يأخذ شكلاً آخر، يتحدث فيه الشاعر عن أمور غير الأمور التي يتحدث عنها في الهجاء، لارتباطه بما يعقبه من موضوعات، ثم تأتي بقية الألواح التي تمهد لموضوع المديح، ووجدنا الموضوع يتغير في الحديث عن الفخر، وتصبح لوحاته موضوعاً آخر، وكان بعض الشعراء يمدون في سعة اللوحة أو يوجزون في القسم الثاني ولكنهم يلتزمون. أما في الهجاء فالالتزام يصبح التزاماً بلوحتين: لأسباب اقتضتها طبيعة الغرض، ووحدها طبيعة الشاعر. وكل هذا التوافق والتسلسل يدل على الوعي الذي يميز القصيدة ويمنحها قدرة التكامل الفني ومعنى أن الوحدة الكاملة للقصيدة قائمة في مثل هذه الأشكال وأن الشاعر كان يهيئ بالتزام البناء والشكل،

ويعطي لكل وحدة من هذه الواحدات حقها من حيث الصورة والأسلوب. إن حديث الغرض الذي عرضت له في القصيدة الجاهلية لا يعني أن القصائد كلها كانت تأخذ هذا الشكل ولا يعني أن الشعراء في معالجتهم للموضوعات كانوا يسلكون هذا المسلك، ولكن هذا الحديث كان يمثل الالتزام الشعري الذي تسير في خطه القصيدة الملتزمة، أو يمثل النهج القائم في عمود الشعر المتعارف عليه. لأننا إلى جانب هذا الاتجاه كنا نجد عشرات القصائد التي تخصص لمعالجة موضوع واحد يبدوها الشاعر بالغرض الأساس، وينتهي نهاية هذا الغرض دون أن يعرض لموضوع آخر وإن مثل هذه القصائد لا يمكن ادخالها تحت هذا الباب لأنها تمثل وحدة متصلة وتسلسلا سليما.



## هوامش لوحة الغرض

- قال عمرو بن قميئة:  
وكننت إذا الهموم تضيفتني  
وقال المتلمس:  
وقد أتناسى الهم عند احتضاره  
وقال المتعب العبدى:  
سيكفيك أمر الهم عزمك صرمة  
وقال النابغة:  
فسل الهوى واستحمل الهم عرماً  
وقال:  
ولقد أسلي الهم حين ينوبني  
وقال:  
فسل الهوى واستحمل الهم عرماً  
وقال أبو دؤاد:  
وقد تفرج همى ذات معجمة  
وقال أوس بن حجر:  
فدعها وسل الهم عنك بجسرة  
وقال:  
ولقد أربت على الهموم بجسرة  
وقال ليلى:  
وكننت إذا الهموم تحضرتني  
وقال:  
لولا تسليك اللبانة حرة  
وقال:  
فبتلك أقضى الهم إن خلاجه
- قريت الهم أهوج دوسرياً  
بناج عليه الصيعرية مكدم  
ويكفيك مخلوج الأمور صريمها  
خروساً بحاجاتي تخب وتنعب  
بنجاء مضطلع السرى موار  
تخب برحلي تارة وتناقل  
تنضوا المطي إذا ماضمها السفر  
عليها من الحول الذي قد مضى كتر  
عيرانه بالردف غير لحنون  
وضنت خلة بعد الوصال  
حرج كأحناء الغيظ عقيم  
سقم واني للخلاج صروم

وقال :

بتلك أسلى حاجة إن ضمنيتها  
قال زهير :

دعها وسل الهم عنك بجسرة  
قال طرفة :

وإني لأمضي الهم عند احتضاره  
قال بشر بن أبي خازم :

ولقد أسلى الهم حين يعودني  
وتنظر هوامش لوحة الناقة ١/ ، ٢/ إلى هامش ٢٨/  
(٢) قال المثقب العبدى :

فداكم شبهته ناقتي  
وقال النابغة :

فتلك تبلغني النعمان إن له  
وقال :

فذاك شبه قلوصي إذ أضرت بها  
وقال ليلى :

أذلك أم عراقى شتيم  
وقال :

أفذاك أم صعل كأن عفساءه  
وقال :

أذلك أم نذر المراتع فادر  
وقال :

أفتلك أم وحشية مسبوعة  
وقال :

فبتلك إذ رقص اللوامع بالضحي

وأبرياء هماً كان في الصدر داخلا

تنجو نجاء الأنخري المفرد

بعوجاء مرقال تروح وتغتدي

بنجاء صادقة الهواجر ذعلب

مرتجلاً فيها ولم أغتد

فضلا على الناس في الأدنى والبعد

طول السرى والسرى من بعد إيكار

أرن على نحائص كالمقالي

أوزاع ألقاء على أغصان

أحسن قنيصاً بالبراعيم خاتلا

خذلت وهادية الصوار قوامها

واجتاب اردية السراب إكامها

وقال زهير :

أذلك أم أقب البطن جأب  
وقال : عليه من عقيقته عفساء

أفذاك أم ذو جدتين مولع  
وقال بشر بن ابي خازم :

أذاك أم تلك؟ لا، بل تلك تفضله  
وقال امرؤ القيس :

أذلك أم جون يطارد آتناً  
وقال الأعشى :

ذاك شبهت ناقتي عن يمين الـ  
وقال :

فستلك أشبهها إذ غدت  
٣- قال النابغة

فتلك تبلغني النعمان أن له فضلا على الناس في الأدنى وفي البعد

٤- ينظر الديوان لأنها أبيات كثيرة تبدأ من صفحة ٣٣-٤٨

٥- ينظر الديوان نفسه ١٢٤-١٤٤

٦- ذكر البيت في الدراسة

٧- ذكرت الايات في الدراسة

٨- ذكر البيت في الدراسة

٩- ذكر البيت في الدراسة

١٠- ذكرت الايات في الدراسة

١١- ينظر الديوان / ١٤٢، ١٦١، ١٦٧

١٢- ينظر ديوان الاعشى / ٢٧، ٣٥، ٤٧، ٩٣

١٣- ينظر شعر ربيعة بن مقروم / ١٨

١٤- تنظر قصيدة الممزق في الاصمعيات / ١٨٧



- ١٥- ينظر ديوان بشر / ٣٣، ١١٣، ١٩٢، ٢١٩
- ١٦- ينظر ديوان النابغة / ١٣٦
- ١٧- ينظر ديوان الاعشى / ٣
- ١٨- ينظر المفضليات / ١٣٠
- ١٩- ينظر ديوان أوس / ٩٤
- ٢٠- ينظر ديوان الاسودين يعفر / ٤٩
- ٢١- ينظر المفضليات / ١٧٩
- ٢٢- ذكرت الايات في الدراسة
- ٢٣- ينظر ديوان بشر / ١٨٦-١٩١
- ٢٤- ينظر ديوان بشر / ٢٠١-٢١٢
- ٢٥- ذكرت الايات في الدراسة
- ٢٦- تنظر المفضليات / ١٨٨
- ٢٧- تنظر القصيدة في ديوانه / ٢٢٣
- ٢٨- تنظر القصيدة في الديوان / ٥١ والقصيدة الثانية / ١١٢
- ٢٩- تنظر القصيدة في المفضليات / ١٠٤
- ٣٠- تنظر القصيدة في المفضليات / ٢١٢
- ٣١- تنظر القصيدة في المفضليات / ٢٥
- ٣٢- تنظر القصيدة في المفضليات / ٤١
- ٣٣- تنظر القصيدة في شعر ربيعة بن مقروم / ١٨
- ٣٤- تنظر القصيدة في المفضليات / ٣١
- ٣٥- تنظر القصيدة في الاصمعيات / ٥٦
- ٣٦- تنظر القصيدة في المفضليات / ١٠٤
- ٣٧- تنظر القصيدة في الاصمعيات / ٥٦
- ٣٨- ينظر ديوان بشر بن ابي خازم / ١-٦
- ٣٩- ينظر ديوان بشر بن ابي خازم / ١٣-١٩
- ٤٠- ينظر ديوان بشر بن ابي خازم / ٢٠-٢٣
- ٤١- ينظر ديوان الاعشى / ٧٧-٨١
- ٤٢- ينظر ديوان الاعشى / ٨٣-٨٧

## وَحْدَةُ الْفِكْرَةِ

أن وحدة الفكرة في القصيدة الجاهلية لم تكن وحدة مفروضة تقتضيها بعض أطراف الصورة، أو تلزمها طبيعة التركيب الشعري، وإنما هي وحدة قائمة منذ البداية، لأن الشاعر الذي يضع الصيغة الشعرية لآيات القصيدة ينطلق من فكرة البناء الأولى وفكرة البناء هذه تتحدد في إطار الغرض الذي يرمى إليه الشاعر، ووفق هذا الغرض تبدأ الأشكال تأخذ وضعها، والصيغ تشكل أبعادها، والمعاني تنتصب شامخة واضحة، لتكشف عن الغرض المقصود، ومهمة الشاعر في هذا المجال تشابه مهمة القصاص الذي يبدأ بوضع الخطوط الأولى لقصته منذ أول سطر يبدأ فيه، ويرسم شخوص هذه القصة من خلال الأحداث، ويحيطهم بالظرف الزماني والمكاني، ويحاول أن يضع النهاية التي تنتهي إليها الأحداث أو لا يحددها، ولكنها تلمس من خلال خطراته الواضحة المعالم، وهي في كل أحوالها تحاط بالجور الشعري المناسب الذي يوحى بحالة الاعتزاز بالفخر، أو الاحساس بالآلم، وفي حدود هذه المعاني تلمع لمحات الإعجاب، أو تبرز قسَمات الحزن، وعلى أطراف هذه الأغراض، وعند حقائقها الثابتة في البناء الشعري تتوالى الصور المرادة. وقد وقف الجاحظ عند وحدة الفكرة هذه في كتاب الحيوان فقال (ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحاً وقال: كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة. ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها،

وأما في أكثر ذلك فإنه تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم (١).

إن هذا النص الواضح يكشف عن الفكرة التي تعترى الشاعر وهو يحدد قسماً القصيدة منذ البيت الأول، لأن قصيدة الرثاء تفرض على الشاعر أن يرسم نهاية الثور، أو البقرة الوحشية بيد الكلاب، وقد ألزمه هذا التحديد أن يضع كل حيوان بموضعه الذي يجب أن يكون فيه من خلال البعد المعد له والمركز الذي فرضته عليه طبيعة القصيدة.

وهذا يعني أن الثور يموت في قصيدة الرثاء، وهذا يعني أيضاً أن الكلاب تقتل والبقرة أو الثور، أو الحمار ينتصر في قصيدة المديح. ووفق هذا التحديد تترتب وحدات القصيدة، ويتصاعد بناؤها الفني وترسم علاماتها المحددة. وكذلك كانت إلفانة ابن قتيبة التي تابع فيها الجاحظ (٢) وكلاهما حاول أن يؤكد حقيقة هذا البناء في فكر الشاعر الجاهلي، وحاول أن يوحد الإنطلاق الملتزم في ترتيب البناء المتفق عليه عند الشعراء والجمهور، لأنه من غير المعقول أن تتم هذه العملية الكبيرة، وينجز هذه التجربة المتكاملة دون أن ينتظمها نظام ينسق أحوالها، ويربط بين أجزائها ويوصل بين كل خيط من خيوطها بحيث تصبح هيكلًا شعرياً موحداً، وغرضاً موضوعياً متصلاً، ويبدو أن هذا التنظيم كان واضحاً كل الوضوح في ذهن الشاعر وهو ينسج أبيات قصيدته، ويجمع أطرافها حتى تتلاقى الأفكار، وتتحد الصور واللوحات في إطار شعري متجانس تنمو من خلاله القصيدة نمواً فنياً متكاملًا. وتتألف من وحداته عوالم القصيدة تألفاً دقيقاً، يوحى بالإدراك المسيطر، والإحساس الواعي الذي يتابع هذا التكامل والتأليف.

والشاعر في حدود هذه الأشكال المتوالية، والأحداث التي يخطط لها، والصور التي تعلق قسماً القصيدة، يوزع عواطفه، وهي تستجيب كل حدث،

(١) الجاحظ - الحيوان ٢٠/٢.

(٢) ابن قتيبة: المعاني الكبير ٢٢٤/١.



ويعكس قدرته وهي ترسم كل صورة، ويبرز ملامح هذه القدرة من خلال التراكيب الشعرية المتناثرة في تضاعيف الأبيات، فالوقوف الذي يستحيل عند الشاعر إلى حركة صراع داخلية عنيفة تعيد إلى نفسه الزمن، وتخلق فيها دوافع النزوع إلى الابتعاد عن هذا الجو، يخلق منه المرحلة الدافعة إلى التحرك، ويولد فيه توالي الإلحاح، لمغادرة المحل الذي لفته دواعي الصمت، وأغرقته عوادي الزمن وهو يجد في هذا الإلحاح على المغادرة طريقاً سليماً لعدم الانتظار، وتجاوزاً أخلاقياً مقبولا للانفكاك عن هذا الظل الملازم، بعد أن أدى ماتفرضه عليه طبيعة الصلة بهذه القطعة العزيزة. وأصبح لازماً عليه أن يغادرها، لأن الوقوف عندها يعد ضرباً من العبث بعد أن هبأ الجو الذي يبيح له التجاوز، ومن الطبيعي أن يؤدي به الإنصراف بعد هذا الوقوف إلى الإلتجاء لوسيلته المفضلة التي تحمله وسط هذا العالم المترامي، ويعدها إعداداً كاملاً من حيث المقاومة والسرعة والإنطلاق، ويغدق عليها من المآهر ما يجعلها قادرة على الإجتياز، وقادرة على تحمل أعباء الرحلة الطويلة التي ارتسمت معالمها في ذهنه. وهو يدرك ماستؤديه هذه الرحلة من واجبات وبجائبهها من صعوبات، فهي ستعرض إلى الصياد المتوثب، الرابض مع كلابه الجائعة، والمنتظر لحيوط الفجر وهي تتسلل عبر حفنات الرمل وقد أشبعها المطر، فانهارت جوانبها على الثور الذي شبه به الرحلة. وتناثرت بعض حبات المطر على ظهر هذا الثور الخائف فكانت لؤلؤيا انسل خيطه.

أالصورة في ذهن الشاعر واسعة، والحركات فيها مزدحمة، والأشكال التي يحاول إدخالها فيها غير متجانسة، ولم تكن متوافقة، لأنها أعدت لصراع مرتقب، وحشدت لتساهم في إحكام الشكل التقريري للتوحة والشاعر يعلم النتيجة مقدماً، لأنه صاحب القصة وصاحب الفكرة، فالصياد له دوره الذي يؤديه، والكلاب لها موقعها الذي حدد لها، لا تحيد عنه ولا تتجاوزه فهي مهزومة أو مقتولة، ولا نتيجة أخرى غير هاتين النتيجةين، والثور في الصورة يمثل البطل الذي

حدد له الانتصار، وكتب له الفوز في المعركة المرسومة، لأنه صورة الناقص  
ونموذج الوسيلة التي ركبها الشاعر من أجل الوصول إلى الغاية المنتظرة، فكيف  
يكتب له غير هذه النتيجة.

إن الحيوط التي ربط الشاعر بها حركات هذا الحيوان ظلت في يده منذ  
اللحظة الأولى، وظل الشاعر هو الشخص الوحيد الذي يملك القدرة على  
تحريكه كيف يشاء. لأنه العنصر الأساس في نهاية الصورة والعنصر الأساس  
في نقل مشاعر الشاعر إلى ممدوحه، ولهذا كان الإهتمام به إهتماماً كبيراً،  
والإعداد له إعداداً كاملاً، والإعتماد عليه اعتماداً كلياً. ولم يكن هذا غريباً،  
فالنابعة يمر في قصيدته (المطولة) عبر هذه المراحل الثلاث ليصل إلى ممدوحه،  
وقد استغرقت هذه المراحل ثمانية عشر بيتاً حتى وصل إلى بيته الذي  
يعد إفتتاح مديحه للنعمان.

فتلك تبلغني النعمان أن له فضلاً على الناس في الأدنى وفي البعد  
ثم ينطلق بعد ذلك إلى تحديد خصاله، وذكر أفعاله، وإبراز قدرته، وكذلك  
يصنع زهير فيجد البين والفراق سبيلاً لأفتتاح قصيدة المديح ويرى أن يوم  
الوداع كان حاسماً بالنسبة إليه، ثم يورد أبياتاً يبدى فيها من الشوق ما يؤلم، ويعرض  
من خلال ذلك لأوصاف ابنة البكرى التي تحدث عنها، ثم يعدى عما يرى  
أذقات مطلبه، ليشد عيدان رحله على دوسرة قوية تشبه الثور الناشط الذي  
يدركه المطر فييات مستمسكاً من البرد والمطر، خائفاً يحضر بأظلافه الشراب...  
حتى يأتي إلى نهاية اللوحة وما يجري فيها لهذا الثور والصيد. ثم يصل إلى  
الحسر اللفظي الذي سلكه النابعة وهو عبارة (بل أذكرن خير قيس كلها...  
وخيرها نائلاً وخيرها خلقاً).

ثم يمضي في استجلاء الأوصاف، وإضفاء الملامح التي وجد الشاعر فيها  
حافزاً للمديح، واستشارة لهذا القول... ويمكن الإنشغال من النماذج التي



أوردت في لوحة الغرض وفي باب المديح) لأنها نماذج واضحة في إبراز ملامح الصورة وإيضاح الجوانب التي كان يلجأ إليها الشاعر، والوقوف عند الأحداث التي اختارها ووضعها منذ افتتاح القصيدة وهي صورة تكشف عن خواص قصيدة المديح والحركات التي تأخذها وهي تنتقل من طور إلى طور والمواضيع التي قدرت لأطرافها المحيطة أو المشتركة في كل عملية من العمليات أما الرثاء فكان يأخذ شكلاً آخر مغايراً لما أوردناه في المديح، فالثور الطاوي الذي عودنا على انتصاره الشاعر في حالة المديح يصرع في حالة الرثاء على الرغم من قوته (٣)، والحمار الوحشي ترديه الأسنة المشرعة (٤)، ويدركه سنان الصياد المرتقب (٥)، وتمزق فؤاده النبال العريضة (٦) والوعل القوي يتاح له رام أعد له نصلاً حادة فاخترقت طبقات ضلوعه (٧)، والدهر لا يقي الوعل الغليظ، وإنما يترصد له بعيون الصياد الذي أعد له وسائل الموت والقتل (٨).

وقد حاول الشاعر أن يقدم لقوة هذا الحيوان (الثور أو الحمار أو الوعل) ما يجعله قادراً على المقاومة والبقاء، وإشارات الشاعر هذه واضحة في تقديم الصورة المتكاملة من خلال اللوحة الحزينة، وقد حشد لها الشاعر من وسائل الموت ما أغناها، ومن دلالات السلاح ما يجعلها قادرة على الحاق الموت بهذا الحيوان المتوحش الذي اعتصم في الأماكن المرتفعة، وإخفى وراء الأشجار الضخمة، ورعى نبأً طويلاً حتى أصبح قادراً على مقاومة كل ما يتعرض له من إغتيال، ولكنه لا يستطيع الإفلات من النصال العريضة التي أعدت له،

\* - هاتان لوحتان تمثلان جزء من فصول هذه الدراسة.

(٣) السكري: شرح أشعار الهذيلين ١١٧١/٣.

(٤) شرح أشعار الهذيلين ١٢٣٥/٣.

(٥) - شرح أشعار الهذيلين ١١٢٧/٣.

(٦) - شرح أشعار الهذيلين ١٠٩٣/٣.

(٧) شرح أشعار الهذيلين ١٢٩٦/٣.

(٨) شرح أشعار الهذيلين ١١٧٠/٣.



وسددت نحوه عند موارد الماء التي يرتادها، وعلى الرغم من مراوغته لها،  
وافلاتها من هذه النبال، إلا أنه يقع ضحية لها فيطلي جسده بالدم وتمزق اضلاعه  
بالأسنة وتشق فؤاده بالنصال الحادة.

والشاعر في كل هذه الصور الحادة يقدم لنا نموذج القوة المتمثل في هذه  
الحيوانات التي لم يعرف حيوان أقوى منها، وهو يعلم أنه يقدم الصورة المؤلمة  
والضحية البائسة، وهي تتعرض لترصد دقيق، ومراقبة شديدة، وتيقظ حاد  
أعد له الشاعر إعداداً فنياً ناجحاً، ووفر له من أسباب النجاح ما جعله قادراً على  
الترصد، وعلى إصابة الهدف على الرغم من من قدرة الضحية على الهروب  
والمقاومة، وقدرتها على تحمل الضربة، ولكن القدر الذي رسم لها لا يمنحها  
الفرصة للهروب، ولا يمكنها الخلاص من الكمين الذي نصب لها. فهي حيوانات  
مستهدفة لا يبقياها الدهر ولا يترك لها فرصة البقاء مهما كانت القوة التي اتصفت  
بها.

ولا بد لي من الإشارة إلى السلاح الذي استخدمه الشاعر في هذه اللوحة،  
وهو السهام العريضة، أو النبال القاتلة، على غير ما عودنا عليه الشعراء في قصيدة  
المديح، فقد كانت أسلحتهم الكلاب في أغلب الأحيان، لأنها تطارد الثور أو  
الحمار أو البقرة. ومن الجائز أن تكون حدة الموت وأثر الفاجعة والنهاية التي  
تركت في نفوس الشعراء أوجهاً متعددة للمصيبة، هي التي فرضت عليهم مثل  
هذا السلاح لأنه أشد وقعاً، وأقص أثرأ، ولعلمهم وجدوا فيها إشارة بارزة إلى  
عمق المأساة التي لا تخلقها إلا مثل هذه النصال العريضة أو النبال الحادة التي  
أعدت كل الإعداد لتؤدي دورها في هذه المهمة المرسومة.

أما المكان الذي اختاره لموتها فهو ورد الماء لأن عيون الصيادين تترصدها  
فيه. ولأن هذه الحيوانات كانت تشعر بشدة العطش، ويتصور لها الحلم  
الجميل في الورود وقد رصدت المكان، وعرفت الموضع، وتراءت لها موجات  
إنسيابه عذباً صافياً.

وقد حاول الشعراء أن يدخلوا في إطار ألواحهم هذه ألواناً صارخة لتكون أوضح، فكانت طرائق الدم على أذرعها جارية، أو طبقات جلدها عرضة للتمزق، أو أجسامها القوية تهباً للأسنة القاتلة. ولعل الصورة الشعرية الرائعة التي قدمها أبو ذؤيب الهذلي، تعد نموذجاً كاملاً لهذا التصور الحسي لظاهر الرثاء. وقد قدم فيها ثلاث صور أشبعها إستقراء، وأغرقها وضعاً وتكويناً. وهي إلى جانب الألواح الأخرى التي وردت عند شعراء هذيل، وهذا ما عثرنا عليه—تمثل الفكر الشعري الموحد في تحديد معالم الصورة، وإيضاح البناء الذي يسعى إليه الشاعر من خلال القصيدة، وتكوين الترابط الموضوعي لمعالم الفكرة المسيطرة التي تهيمن بإحساس واع على كل خطوة من الخطوات التي يحررها الشاعر، لأنها كانت محدودة في المجال المرسوم لها. وخاضعة للمشاعر التي تحيط بالبعد المفروض لهذه الحركة. وهذا يعني أن الفكر في حالتها المديح والرثاء هو فكر قائم ومسيطر، وهو فكر يفرض وجوده من خلال الحديث الإستطرادي الذي يمهّد له الشاعر بأشكال شعرية متقاربة، ووفق منهج تصويري تأخذ أجزاؤه برقاب الأجزاء الأخرى. وإذا كان الشاعر الجاهلي قادراً على متابعة فكره المديح والرثاء بهذا الشكل التفصيلي الواسع، فهو قادراً أيضاً على أن يصنع مثل هذا الصنيع في قصائده الأخرى. وهو قادر على أن يلتزم مثل هذا الإلتزام في الموضوعات التي فرضت عليه طبيعتها أن يسلك هذا السلوك. وهذا يدفعنا إلى تأكيد وجهة النظر التي حاولنا التذليل عليها في الألواح الشعرية، (التي عرضنا لها في بحوث سابقة). والتي تمثل الإلتزام بالمنهج الموضوعي في كل غرض، والألتزام بالأساليب اللفظية المستخدمة في كل حركة إنتقال، والصور الشعرية المتعارف عليها عند رسم كل جزء من أجزاء هذه اللوحة، هو إستقراء سليم يؤدي إلى الربط بين هذه المسائل ربطاً فكرياً واضحاً، وإستقراء يحقق التوافق الموجود في الفكر العربي الواعي وهو يقدم هذه النماذج الشعرية المتناسقة.



### هوامش وحدة الفكرة

٣- قال ساعدة بن جؤية يرثي ابنه أبا سفيان :

أرى الدهر لا يقي على حدثانه      أبود بأطراف المناعة جلعد  
تحول لوناً بعد لون كأنه      بشفان ريح مقلع الوبل يصرد  
تحول قشعريراته دون لونه      فرائصه من خيفة الموت ترعد  
وشفت مقاطيع الرمسة فؤاده      إذا يسمع الصوت المغرد يصلد  
رأى شخص مسعود بن سعد بكفه      حديد حديث بالوقية معتد  
فجال وخال أنه لم يقع به      وقد خله سهم صويب معرد  
الأبود: المتوحش يصف وعلا. والجلعد: الغليظ. المناعة: بلد.

الشفان: الريح الباردة. والصرد: أشد البرد.

شفت: آذت. والشفيف: الأذى. المقاطيع: السهام والقطع: النصل العريض. يصلد: أي يضرب بيده الصخرة فتسمع لها صوتاً.

الحديد: الحاد. الوقية: المطرقة. المعتد: المهيا.

قدخله: أي قد انفضه صاحبه كأنه خلال. صويب: صائب. قويم: قائم. عرد: أي أبعد: بعيد الموقع.

٤- وقال أبو خراش يرثي زهيراً :

ولا يقي على الحدثان عالج      بكل فلاة ظاهرة يرود  
تخطأه الختوف فهو جون      كناز اللحم فائله رديد  
غدا يرتاد في حجرات غيث      فصادف نوءه حتف مجيد  
غدا يرتاد بين يدي قنيص      تدافعه سفنجة عنود  
حموم نهدة ثبت شظاها      إذا ركبت على عجل تصيد  
فألجمها فأرسلها عليه      وولى وهو متفد بسعيد  
كان المرو بينهما إذا ما      أصاب الوعث متقفأ هبيد  
فأدركه فأشرع في نساها      سناناً حله حرق حديد  
فخر على الجبين فأدركته      حتوف الدهر والحين المفيد



العلج : يريد به الحمار.

الرديد : المجتمع، يعني المردود بعضه على بعض.

الحجرات : النواحي. يقول : هذا الحتف أذهب عنه نوء المطر الذي كان يرعاه بسببه.

القنيص : الصائد. تدافعه، تدفع ذلك العلج. السفنجة : البعيدة الخطو. وهي النعامة، شبه الفرس بها.

جموم : كثيرة الجري، إذا ذهب جري كما يجم ماء البئر.

المرو : الحجارة البيض، قوله بينهما، بين الفرس والحمار، مستقفا هيد، شبه المرو وماتكسر منه بحوافر الفرس، بحنظل مستقف، قد تقف وأخرج مافيه.

٥- حتي اتيح له رام بمجدلة جشي وبيض نواحيهن كالسحم  
فظل يرقبه حتى إذا دمست ذات العشاء بأسداف من الغسم  
ثم ينوش إذا آد النهار له بعد الترقب من نيم ومن كتم  
دلى يديه له سيراً فألزمه نقاحة غير انباء ولا شرم  
فراغ منه بجانب الربد ثم كبا على نضي خلال الصدر منحطم

دمست : أي التبست الظلمة : الاسداف، جمع سداف وهو الظلمة، الغسم : إختلاط الظلمة. ينوش : يتناول. آد النهار، أي مال للزوال يقول : إذا آد الظل، اكل تلك الساعة حين يغفل الناس، إذا مال الظل.. النيم والكتم : شجران.

ولى يديه. كأنه رماه من فوقه، يقول : حط يديه له وهو يمشي، ونقاحة، أي تنفح بادم وقوله : غير انباء، يقول : لم ينب سهمه حين رماه. ولا شرم، أي لم يشرم، أي لم يصب بعض جلده فيشقه، ولكنه نفذ حتى خرج من الشق الآخر. يقول : راغ منه بناحية ربد الجبل روعة، ثم عثر والسهم فيه. والنضي : قدح بغير ريش ولا نصل، وقوله : خلال الصدر، أي دخل بين أطباق الضلوع.

٦- فاهتجن من فزع وطار جحاشها من بين قارمها وما لم يقرم  
وهلا وقد شرع الأسنة نحوها من بين محتق بها ومشرم

القارم :الذي قد فطم،فهو يقرم من بقول الأرض.  
الوهل :الفرع والمحتق :الذي قد أصيب فاحتق الرمية،والمشرم :  
الذي قد شق بالعرض.

٧- فوالله لا ييقسي على حدثانه طريد بأوطان العلاية فارد  
من الصحم ميفاء الحزون كأنه إذا اهتاج في وجهه من الصبح ناشد  
يصيح في الأسحار في كل صارة كما ناشد الدم الكفيل المعاهد

كأن سرافيساً عليه إذا جرى وحاربه بعد الحبار القدافد  
وحلاؤه عن ماء كل ثميلة رماة بأيديهم قران مطارد  
وشقوا بمنحوض القطع فؤاده لهم قترات قد بنين محاتد  
العلاية، مكان والفارد :الممتليء من الحمير.

ميفاء المحزون، مشراف.الناشد :الذي يطلب شيئاً ضل له.  
يصيح هذا الحمار بالأسحار

الحبار :اللين من الأرض وقوله : كأن سرافياً، يريد ثياباً بيضاً عليه من الغبار.  
والقدفد :ما صلب من الأرض.

حلاء :طرده ومنعه.القران :النبل المقترنة بعضها يشبه بعضاً.ومطارد :  
أراد بعضها يطرد بعضاً.

بمنحوض القطع، أي بدقيق القطع، أي أرهف ورقق.وواحد القطع قطع،  
وهو نصل قصير عريض..محاتد :قديمة.

يتظر الهامش(٣)من هوامش وحدة الفكرة.

## وَحْدَةُ الْأَسْلُوبِ

قد تكون وحدة الأسلوب بعضاً من وحدة الموضوع لأنها جزء يكمل بقية الأجزاء، واطار يحتوي مضامين الصورة، لأن الشكل لن ينقسم عن المضمون وبدون أحدهما تفقد الصورة جانباً مهماً. ويأخذ الأسلوب في القصيدة الجاهلية أشكالاً لا تقف عند حد، ولا تنظمها قاعدة معينة، ولكنها في كل لون من ألوانها تمثل تكويناً أسلوبياً واضحاً يفصح عن استيعاب الشاعر ويدل على اتفاق الشعراء وفق خط واضح تتحدد ملامحه من خلال العبارة المتفق على تكريرها والانتقال المجهد له، والتسلسل القائم على استخدام الأفعال في حالة إيرادها متسلسلة من حيث المعنى والاستعمال والصيغ البيانية المتوافقة والموضوعات التي لا يتم معناها إلا باستخدام أجوبتها، وترتيب الأرقام إذا وجد الشاعر حاجة في هذا الترتيب.

إن هذه الصيغ الأسلوبية التي وجدت نماذجها في الشعر الجاهلي لا يمكن أن لا يكون وجودها صدفة محضة أو وجوداً لا قاعدة له، وإنما هي قوالب أصلية وضعت أصولها في البناء الأساس للقصيدة، واستخدمت عند الشعراء استخداماً تقليدياً في بعض الأحيان، واستخداماً يدل على البراعة والتصرف في الآخرين الأخرى وفي ظل هذين الشكلين من أشكال الاستخدام تتوسع في مفاهيم بعض المدلولات، ويضيق بعضها الآخر كما وجدنا ذلك في اللوحات المتقدمة، وهي بعد هذا تمثل الفكر القائم على وحدة الأسلوب ووحدة الشكل



التي تعد من مقومات الوحدة الشكلية التي إرتبطت ارتباطاً وثيقاً بفكر الشاعر ووحدة التكوين الشعري التي كان يستهدفها وهو يصوغ الفكر والأسلوب ويحدد الأشكال التي تناسب أبعادها ، فتبدو متوافقة من حيث الجوانب والهيئات والصيغ ، وفي كثير من الأحيان تلوح هذه الصيغ متراصة ومتحدة ومنسجمة تحمل أفكارها الأطوار الضمني لهذه الوحدة ولعل الجسور الكلامية أو النقلات الشعرية التي سبق لي أن وقفت عندها في بحوث سابقة وأشارت إليها في لوحات متقدمة كانت ترسم شكلاً واضحاً من أشكال الاساليب التي كان يلجأ إليها الشعراء وهم يتقلون بين رحاب القصيدة والشعراء لا يذكرون هذه الاساليب في مواضع أو في أشكال متباينة ، وإنما يتفقون في توحيدها ومواضعها وأساليبها ، وهذا يدعو إلى الاعتقاد بأنها صيغ واحدة ، لها موضع محدد في أذهان الشعراء ، وأنها مرتكزات لفظية تمنح القصيدة إطاراً فنياً واحداً . وإنما إيقاعات نغمية بارزة تعطى اللوحة إيحاء حسيماً له دلالة عروضية متميزة ، وإنما أكثر من ذلك تشكل الخطوات اللاحقة في توحيد أجزاء القصيدة التي تنطلق من كل مرتكز في إتجاه واضح ثم يعود إلى هذا المنطلق ثانية لبدأ رحلة جديدة ، يعالج فيها جانباً آخر له صلة وثيقة بالمنطلق الأول ، وهكذا أصبحت هذه المرتكزات نقاط وثوب فني جاهز ، تتعالى منها اصوات الشاعر وهي توحد أطراف الصورة وتلم اشتاتها المتباعدة من حيث المعالجة ، والمتقاربة من حيث الفكرة الشاملة لترسمها لوحة واضحة الأبعاد ، متناسبة الظلال ، متميزة الألوان والأشكال .

فالجسر اللفظي الأول في بناء القصيدة يحدد بعبارة الشاعر ( فـدع ذـا ) أو ( فـعد عما ترى ) أو ( فـدع عنك ) أو ( دـع ذـا وعد القول ) إلى غير ذلك من الاساليب التي تدور حول هذه المعاني المتخذة من الفعل ( دـع ) مسنداً قوياً لترك المترل ، أو ترك الهموم ، أو الفعل ( عد ) الذي يحمل دلالة الفعل ( دـع ) ، من حيث الشكل والقوة والاستخدام . وكثيراً ما تلازم هذه الصيغة ( ذـا ) من إسم الإشارة إيحاء بالشكل المتمثل أو الطلل الشاخص ، أو الرسم المائل أمام الشاعر . وهذا يعني أن الشاعر

كان يحدد الطريقة التي يستخدمها في أسلوبه . وهو يتقني الأفعال وصيغها والأسماء وهياتها. ولعل الدارس الواعي يشعر بهذه الجسور وهي تمتد فوق كل قنطرة من قناطر اللوحة لتتخذ شكلها المناسب وليجد فيها الشاعر المجال الموافق.. فأوس بن حجر يقول (فدعها وسل الهم) (١)، وكذلك يقول زهير (٢) ، وأمرؤ القيس (٣) ويستخدم التابغة (فعد عما ترى) (٤) ، ومثله يستخدم زهير (٥) وتتعدد أشكال الصياغة عند بقية الشعراء، فبشر بن أبي خازم، يقول (٦) : فدع عنك ليلي. و(فعد طلابها وتغز عنها) (٧) ، وسلامة بن جندل يقول (٨) ودع ذا وقل لبنى سعد. (ليد بن ربيعة يتابع الشعراء فيقول (٩) (فدع عنك) وقريب منه زهير في قوله (١٠) : دع ذا وعد القول (وكذلك يصنع خفاف بن ندبة (١١) وفي المفضليات تأكيدات لهذه الإشارات (١٢) وهي مواقع تؤكد موضعها في القصيدة، وثباتها في ذهن الشاعر وقوتها في ثنایا القصيدة بحيث أصبحت علامة كبيرة من علامات البناء الشعري.

وكثيراً ما يكون إستحضار الهموم جانباً مهماً من جوانب الأسلوب المستخدم في هذا الباب، وهو إستحضار فرضته ملازمة الأثر، واستذكار الأيام الحالية، والزمن المندثر والماضي الغائب، والصورة الضائعة وقد ألزمت هذه الهموم

- 
- (١) - الديوان / ٣٨
  - (٢) - الديوان / ٢٧٠.
  - (٣) - الديوان / ٦١ والمفضليات ١٩٢/٢.
  - (٤) - الديوان / ٥.
  - (٥) - الديوان / ٤١.
  - (٦) - الديوان / ٨٢.
  - (٧) - الديوان / ١٣٢.
  - (٨) - الديوان / ٢٢٨.
  - (٩) - الديوان / ٢٤٧.
  - (١٠) - الديوان / ٨٨.
  - (١١) - الديوان / ٣٦.
  - (١٢) - المفضليات ١٠٤/١، ١٣٤.



الشعراء على استخدام أسلوب معين في هذا الموقع، يجمع بين الأدوات التي تستلزمها هذه الحالة، وما يناسبها من صياغة، تبدد الهموم التي حضرت، تسلي النفس التي انتابتها مثل تلك الهواجس المؤلمة. وعندها يجد الشعراء أنفسهم مدفوعين إلى الربط بين الصياغتين أحياناً، والجمع بين الجسرين، اللذين تعودا على استخدامهما في صياغة واحدة، واسلوب واحد يقدمان من خلاله عبارة (ودع ذا وسل الهم) وقد يضطر الشاعر إلى أن يسلي همه الذي اعتراه بناقة سريعة قادرة على تبديد هذه الهموم الكبيرة، والشاعر لا ينفك من إجمال هذه الأفكار في نقلة واحدة تجمع فيها الفكرة والقدرة والصياغة، ممهداً الدرب سهلاً أمام فكرة جديدة تشدها مع غيرها من الأفكار وشائج بيانية سليمة، وصلات فكرية موحدة، وأساليب لفظية متشابهة. فالنابغة يسلي الهم حين ينوبه بناقة شديدة لا ترغو (١٣)، وبناقة سريعة تمور بيديها ورجليها (١٤) وبناقة صلبة تسير خبياً ومناقلة (١٥) ومثل النابغة في صياغته وأسلوبه وطريقته أبو دؤاد الأيادي (١٦) وأوس بن حجر (١٧) وليبد بن ربيعة (١٨) وزهير بن أبي سلمى (١٩) وطرفة بن العبد (٢٠) وبشر بن أبي خازم (٢١) وعبيد بن الأبرص (٢٢) وأمرؤ القيس (٢٣) وغير هؤلاء من الشعراء (٢٤).

(١٣) - الديوان / ٧٤.

(١٤) - الديوان / ٩٧.

(١٥) - الديوان / ١١٤.

(١٦) - الديوان / ٣١٤.

(١٧) - الديوان / ١٢٩، ٣٨.

(١٨) - الديوان / ١٢٤، ٧٥.

(١٩) - الديوان / ٢٧٠، ٢٥٧، ٢.

(٢٠) - الديوان / ٢٢.

(٢١) - الديوان / ١٩٥، ١٧٩، ١٦٨، ١٦٢، ١٥٨، ١٤٥، ١١٠، ٨، ٣٥.

(٢٢) - الديوان / ١٠١.

(٢٣) - الديوان / ١٧٨.

(٢٤) - المفضليات / ٥٩/١.



ان هذا الجسر اللفظي يمثل المرتكز الأسلوبى الأول في وحدة الأسلوب هنا، وهو جسر يوصل المقدمة الطللية باللوحه التي تليها، وهي لوحه الشعراء أو الصيد، وقد أحسن الشعراء في إنتقاء الصياغة وأحسنوا في إختيار الأفعال، وأجادوا في إيجاد الإيحاءات المتصلة بين مشاعر اللوحتين، وامتداد الأبعاد الوجدانية التي تجمع بين أطراف كل بعد بعد فني واضح. ولا اريد ان أطيل في إثبات صحة هذا التفصيل لأن الأجيال الممتدة من الشعراء، وعلى امتداد الزمن كانت تمثل النجاح الحقيقي لأصالتها فناً وتجربة وصياغة.

إن الشاعر الجاهلي الذي إهتدى إلى هذا الجسر اللفظي لم يغادره إلى نقلات أخرى بعيدة الصلة بأجوائه، وإنما ظل على اتصال وثيق بالمعاني المستخدمة والألفاظ المتفق عليها، والصياغات الأسلوبية المكررة حتى جاءت أبياتهم متشابهة من حيث إستخدام الأفعال واستعارة الحمل، وتشابه الألفاظ وهي ملاحظة تحمل دلالة التأثير، وتكشف عن مدى التأثير الذي حملته القصائد الشعرية عبر المراحل التاريخية الطويلة.

أما النقلة الثانية، فهي تلك النقلة التي يختتم بها لوحه الناقة، ولوحه الصيد بعد أن يمنح جوانبه قدرة فائقة على الإفلات من قبضة الصياد، أو براعة مثالية نادرة في إدماء الكلاب، أو قتلها أو مطاردتها. والشاعر يحرص—وهو حريص دائماً—على أن يؤكد وجه الشبه بين ناقته وحيوانه الذي أضفى عليه من لوازم القوة والسرعة والقتال ما جعله أقدر على عقد المقارنة، وأثبت في إيضاح الخصائص المتميزة، وهو يستخدم في هذه الحالة عبارة (فذاكم) أو (فتلك) أو (أذلك) أو (فذاك) أو (هاتيك) وهي عبارة توحى بالإشارة المتوقعة من خلال الحديث، أو الإشارة الدالة على إيقاع الخطاب، أو التأكيد على خصائص المشار إليه من ثنايا كاف الخطاب هنا. والشعراء لا يكتفون بأسم الإشارة مجرداً وإنما يردف بما يوحى بالشبه المقصود من وراء هذا الأسم. وهي نقلة توحى في بعض الأحيان بانتهاء اللوحه وتعني في الأحيان الأخرى انها بداية لوحه جديدة تدخل تفاصيل أجزائها في إطار لوحتين داخليتين، يستخلفهما الشاعر لتقديم حيوان جديد

لا يتجاوز أبعاد الإطار العام الذي يحتضن اللوحة الحيوانية المرجوة فليد بن ربيعة يجعله صعلًا (٢٥) أو نزرًا (٢٦) أو وحشية (٢٧) بعد أن تحدث عن ناقته التي شبهها بالحمار الوحشي ولكنه انتقل إلى تشبيه آخر حاول أن يحصره في إطار الصورة الأولى، ولكنه إستخدم إلى الوصول إليه هذه النقلة وزهير يسلك هذا المسلك، فبعد أن يشبه ناقته بالنعامة ينتقل إلى الحديث عن الحمار الوحشي (٢٨) وفي قصيدة أخرى ينتقل من صورة الحمار الوحشي إلى الثور المخطط في قوائمه (٢٩) ومثلهما بشر (٣٠) وامرؤ القيس (٣١). وقد يضمن الشاعر ذلك في ثنایا النقلة مكثفياً بـحيوان واحد، ومستخدماً صيغة واحدة، فالنابغة يقول (٣٢) فذاك شبه قلوصي أو فتلك تبلغني (٣٣)، ويقول لييد (٣٤) فبتلك أقضي الهم أو فبتلك إذا رقص (٣٥) ويقول الأعشى (٣٦) ذاك شبهت ناقتي أو فبتلك أشبهها ناقتي (٣٧)، أما عبيد فيقول (٣٨) هاتيك تحملني، وهي صيغ تحمل دلالات دلالات متقاربة وأبعاداً متشابهة وتحمل من شحنات الإشارة ما يوحى بتقارب الاشكال ولا يحاءات وهي مرحلة—كما تبدو—ممهدة لأنهاء الأجزاء المتصلة والأيحاء بأن اللوحات قد انتهت مهمتها، واصبح

(٢٥) - الديوان ١٤٧/ والصعل: الفللم - اللقق: العلق.

(٢٦) - الللقان ٢٣٨/.

(٢٧) - الللقان ٣٠٧/ وتلقر الصفء ٨١.

(٢٨) - الللقان ٦٥/.

(٢٩) - الللقان ٣٧٩/.

(٣٠) - الللقان ٥٧/.

(٣١) - الللقان ١٨٠/.

(٣٢) - الللقان ٢٣٩/.

(٣٣) - الللقان ١٢/.

(٣٤) - الللقان ١٣١/.

(٣٥) - الللقان ٣١٢/.

(٣٦) - الللقان ٧/.

(٣٧) - الللقان ٧٣/.

(٣٨) - الللقان ٧٠/.



الطريق واضح المعالم أمام غرض الشاعر الحقيقي وانه أصبح مباشر غرضه بسعة فكر، وانطلاق مشاعر، وبراعة تعبير، وانبعاث كوامن مكتومة، فسح أمامها مجال رحب، وعبد لها طريق واضح. وفي هذا الجزء المباشر تبرز المشاعر الحقيقية التي اراد الشاعر أن يعبر عنها مدحاً أو هجاء أو فخراً أو أي غرض آخر لأن الانبعاث الاصيل يكمن وراء الايات الشعرية التي يجود بها لرسم أحاسيسه، وهي مواضع لها قيمتها في البناء الشعري ولها قدرتها التعبيرية المتميزة ولها بعد كل هذا الملامح الفنية التي تظهر خصائص الشاعر وتمنحه المتصلة التي يستحقها بين معاصريه من الشعراء. وقد أصبح باستطاعة الدارس بعد ملاحظة هذين الجسرين اللذين يسدان أجزاء القصيدة أن يميز بقية روابطها المتصلة والمتداخلة لتتضح له حقيقة الوصل القائم بين كل مجموعة أسلوبية متناسقة، تحكم حلقاتها بحلقة كبيرة لها شكل معين، وفيها ملامح بارزة، وتلتقي حولها أحاسيس معينة يمنحها الشاعر قدرة على استيعاب ما تطويه براعته من قدرات . ويحملها من تراكم تجارية ما يؤيد صلاحيتها لمثل هذه المهمة.

إن هذه الجسور أو النقلات الشعرية لا تمثل في الحقيقة كل الجسور اللفظية التي يستخدمها الشعراء في أحاديثهم ولكنها تمثل إبراز الصيغ الانتقالية التي تمسك بها الشعراء التقليديون وهم يتحدثون عن مشاعرهم، ويقتضون آثار الشعراء الذين وضعوا الأسس الفنية التي قامت عليها القصيدة العربية، لأننا نلاحظ بعض الصيغ وأشكال الاساليب تأخذ مواضعها في ثنايا القصائد، وكأنها قناطر لفظية يعتمدها الشعراء في انتقالهم ولكنها لا تبلغ من حيث القوة قناطر لفظية يعتمدها الشعراء في انتقالهم ولكنها لا تبلغ من حيث القوة والاستعمال والتناظر ما بلغته الجسور الكبيرة التي أشرنا إليها، وهي في الغالب قوالب جاهزة يتعاور عليها الشعراء، ويتداولون صيغها، وهم يرسمون الابعاد الواضحة للصورة الادبية المقصودة حتى غدت هذه الصيغ أوصالاً متناثرة عند بعض الشعراء على الرغم من تباعد أزمانهم واختلاف أغراضهم المقصودة



وقد يعتمد بعض الشعراء وهم يستغرقون في امتداد أوصافهم أن يضعوا صورة متكاملة بناءً وأسلوباً ومضموناً يحاولون من خلالها إيضاح الصورة المتبادلة والكشف عن بعد واضح من أبعادها، وتكثيف خصيصه بارزة حاول الشاعر أن يمنحها من نفسه، إيضاحاً يضمني عليها ألواناً قادرة على التمييز والمفاضلة وقد تدخل هذه الصورة ضمن أشكال نحوية وصيغ بيانية معينة ولكنها لا تأخذ الشكل الواضح للصيغة النحوية إلا في حدود الاطار الوضعي في الشكل، وتظل المسافة المحصورة بين الاطارين مسافة يتحكم فيها الشاعر ويملا فراغها بما يراه مناسباً مع الصورة التي يرسمها. لقد اتخذ الشاعر الجاهلي من أسلوب (ما النافية) و (زيادة الباء) في خبرها توكيداً للمعنى صيغة ضمنية تمر من خلالها لوحة متكاملة تشد أجزاء القصيدة وتوحد بين ما هو موصوف وما هو محمول على الوصف، ولكن الصورة تشد أجزاءها شداً محكماً، وتربط تفاصيلها ربطاً لفظياً سليماً. وعلى الرغم من قصر المسافة المستعملة في مثل هذه الصياغة في الاستخدام النحوي المألوف فإننا نجد الشاعر الجاهلي قد اتخذ منها إمتداداً طويلاً، وفسحة رحبية يمد فيها صورة، ويبسط بين ذراعيها لوحات حديثة، وتمازج صورة فتتمدد في بعض الأحيان حتى تصل إلى عشرة أبيات (٣٩) وتختزل في الأحياء الأخرى إلى بيتين (٤٠) وبين هذين العددين تتراوح أبعاد الصورة عند الشعراء الآخرين (٤١) وهي صيغة أسلوبية لها قطراها اللفظيان وحداها النحويان، والتزامهما المفروض. ولكنها تشكل قاعدة متكاملة داخل القصيدة، يظهر من خلالها الاهتمام

(٣٩) - شرح أشعار الهذيلين ١٤٢/١.

(٤٠) - شرح أشعار الهذيلين ٦١١/٢.

(٤١) - ينظر ديوان النابغة ٢٢-٢٤، وديوان آوس بن حجر ١٠٥/ وديوان الأسود بن

يعفر ٥٤/ وديوان بشر بن أبي خازم ٨/ وديوان الأعشى ٥٣، ٥١، ٣٩، ٢٩ /

٩٩، ٥٧ وديوان خفاف بن ثبة ٩٤، ٩٣ / وديوان حميد بن ثور ٤٠ / وديوان قيس

ابن الخطيم ٥٠، ٢٥ / وشرح أشعار الهذيلين ٥٤/١، ٧١، ٥٦، ٩٠، ٩٦، ٢، ٥٦، ٥٩، ٥٩

٩٣٢، ٩١٩، ٧٩٣، ٦١١.

الجزئي في بناء القصيدة، وتتصل من حيث البناء الكلي بالأبعاد المرسومة. وفي هذين الشكلين من البناء تتضح هذه الوحدة المتلازمة. ويتميز الاعشى بهذه الظاهرة دون غيره من الشعراء. وإن كانت ملاحظتها تبرز عند الشعراء الآخرين ولعله من المفيد أن نذكر شيوع هذه الظاهرة عند شعراء هذيل وبشكل مفصل، وبصيغ لفظية متقاربة من حيث البناء والمعنى وكأنها أصبحت بشكل ظاهرة فنية من ظواهر شعر هذه القبيلة. كما استخدم الشعراء صيغ ( ما النافية ) و ( زيادة الباء ) في خبرها باعتبارها صيغا نحوية متلازمة، فقد كانوا يميلون - في بعض الأحيان - إلى استخدام صيغة لو الشرطية التي تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط، ثم يذكرون جوابها بعد تفصيل شرطي تحمل على الاعتقاد بأن الشعراء كانوا واعين في استخدامهم لهذا الشكل، ومدركين لهذه الصور المتداخلة في إطار الصورة الكبيرة التي تلم اشتات القصيدة (٤٢). ومن الجائز أن تكون هذه الاستخدامات عفوية أو تقليدية. ولكنها تدل على أن الشاعر كان يحسن استخدامها، ويجد في هذا الاستخدام قدرة على التعبير أوثق، وقابلية على الشد أحكم، لأنه يستخدمها ضمن أشكال أسلوبية معينة لا تقتصر على الصيغة العابرة، أو الشكل السريع، وإنما يختار منها ما يكون له صلة تربطه، أو وشيجة لازمة لا يستطيع التفريط بها، وهي وسائل يلمس منها التحسس الشعري القائم على التماسك الحسي والربط الموضوعي. والمتابعة، إن هذه الروابط الأسلوبية لم تكن الوحيدة التي كان الشعراء يلجأون إليها، وإنما كانت هناك وسائل أخرى توحى بهذا التابع الواعي، والادراك الملموس الذي كان الشاعر يباشره لوسيلته المفضلة ويسعى إليه من خلال صيغ معينة، فعبرة ( والدهر لا يبقى على حد ثانه ) أو ( أرى الدهر لا يبقى على حد ثانه ) أو ما يشابه هذه العبارة، تشكل دورا نغميا واضحا عند شعراء هذيل وهم يستخدمون هذا التركيب في قصائد الرثاء خاصة حتى كادوا ينفردون بهذه

(٤٢) - ينظر ديوان النابغة/٣٣ وديوان ربيعة بن مقروم/٢٨ وشرح أشعار الهذليين ٢/٧٩٣،



الظاهرة ، لأنهم يستخدمونها في هذا الغرض ، وكانهم كانوا يجدون فيها تقليداً معيناً ولازمة واجبة يحددون من خلالها أبعاد صورة الرثاء المؤلمة ، ويدخلون من بين ثناياها دواعي التسلية ، وعوامل التصبر ، وأسباب التأسي . وهي صورة قوية يعدون لها إعداداً كاملاً ، ويحشدون لها من دواعي القوة ما يتناسب مع عظيم المصائب بالنسبة للشاعر . فالدهر في حديثهم جبار عنيد لا يقف أمامه حي ، ولا يفلت من يديه حيوان مهما كانت قدرته وقوته ، لهذا كان بداية للنقطة التي رسموها في حديثهم عن الموت وقد تعدد هذه اللازمة عند بعضهم ، وفي كل لازمة يسرد حديثاً مفصلاً ، فأبو ذؤيب في عينيه (٤٣) :  
أمن المنون وريبها تتوجع والدهر ليس بمعتب من يجزع  
يبدأ ثلاث مرات بمطلع مقطع من المقاطع بعبارة (والدهر لا يبقى على حدثانه) وفي كل مرة يبدأ حديثاً معيناً يذكر في المرة الأولى هلك حمار الوحش ويضفي عليه من صفات القوة مثل هلاكه ما يشير الإعجاب ولكنه يلاقي حتفه ويذكر في المرة الثانية الثور الوحشي ، ويفيض القول في هلاكه ، ويذكر في الثالثة مصرع البطل الفارس الكامل السلاح وينعته نعناً كثيراً ، بعد أن وصف موقفه ازاء بطل آخر ، يتشاجر معه بالسلاح واخيراً يخر صريعاً قتيلاً . وتستغرق الصور من القصيدة تسعة واربعين بيتاً ، خصص للقطعة الأولى عشرين بيتاً وللثانية أربعة عشر بيتاً وللثالثة خمسة عشر بيتاً . وتكرر هذه النغمة عند بقية شعراء هذيل بصورة متناثرة ، فالدهر لا يبقى على حدثانه عند مالك بن الحارث وعلى مسن (٤٤) وعند أبي كبير الهذلي لا يبقى حمير وحش (٤٥) وعند ساعده بن جؤبة لا يبقى جماعة كثيرة «٤٦» ولا وعل في قرنه حذب (٤٧) ولا وعل غليظ

(٤٣) - المفضليات ٢/٢٢١.

(٤٤) - شرح أشعار الهذليين ١/١٤٦.

(٤٥) - شرح أشعار الهذليين ٣/١٠٩٠.

(٤٦) - المصدر نفسه ٣/١١١٤.

(٤٧) - المصدر نفسه ٣/١١٢٤.



متوحش (٤٨) وعند أبي خراش لا يبقى على حد ثان الدهر حمار وحشي خميص  
البطن (٤٩) ولا عالج يرد ويكل فلاة (٥٠) وعند اسامة بن الحارث لا يبقى  
على حدثانه حمار وحشي ممتلىء (٥١) وهو اسلوب يرسم لنا الموجة الشعرية  
التي تعلو صفحات قصائد الرثاء عند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يستخدمون  
هذا الاسلوب بوعي شعري وشعوري متناسق يثبت توافق الصيغ واتحاد  
المفاتيح . في المواضع المتفق عليها ، وهي اشارة تؤكد احساس الشاعر بما كان  
يستخدمه وما كان يحتاج اليه أو يشعر بانه ضرورة لازمة من ضرورات البناء  
الاسلوبي لوحدة القصيدة .

واذا تجاوزنا هذه الصيغ التي وجدناها بارزة المعالم في القصيدة الهذلية  
الى أساليب نحوية اخرى تجلت لنا قابلية الربط واتضحت ملامح الشد المرتب  
والمحكم بين الاطراف الشعرية المتوافقة . فاستخدام بعض حروف العطف  
مثل الفاء الدالة على الترتيب يوحى بمثل ما ذهبنا الى تفسيره من حيث التتابع  
والترتيب والتوافق، وتوحي كذلك بمتابعة الشاعر للاحاسيس الماثورة وهي  
تتوالى بشكل متناسق ومرتب، لا يمكن تقديم بعضها على بعض أو استبدال  
حالة بحالة . ومن يرجع الى الشعر الجاهلي يجد مثل هذه الظاهرة تأخذ طريقا  
واضحا عند بعض الشعراء . فأبو ذؤيب عندما يصف حمر الوحش والصائد  
يستخدم الفاء حرف تنسيق فيشد اجزاء بناء القصيدة . ويطرد له نسقها ويتكامل  
عقدها، ولولا ثقافة الشاعر، ومراعاته في استخدام هذا الحرف لما تمكن هذا  
التمكن (٥٢) .

فوردن والعيوق مقعد رابيء      الضرباء فوق النظم لا يتلعب  
فشرعن في حجرات عذب بارد      حصب البطاح تغيب فيه الاكرع

(٤٨) - المصدر نفسه ١١٧٠/٣ .

(٤٩) - المصدر نفسه ١١٩٠/٣ .

(٥٠) - المصدر نفسه ١٢٣٥/٣ .

(٥١) - المصدر نفسه ١٢٩٦/٣ .

(٥٢) - المفضليات ٢٢٤/٢ .

فشر بن ثم سمع من حسادونه  
فكره وتفرن وامترست به  
فرمى فأنفذ من نجود عائط  
قبدا له اقرب هذا رائعا  
فرمى فالحق صاعدياً مطحراً  
فأبدهن حتوفهن فهارب  
ولعلي لا اكون مغاليا اذاشرت الى حديث الارقام الذي وجد فيه بعض  
الشعراء الجاهليين فاعلية أقوى على استيعاب المسائل التي يعرضون اليها، وهي  
دليل سليم من أدلة المنطق الناضج الذي يوحى بالتسلسل والمتابعة، فعوف  
بن عطية بن الجزع يخاطب قوما غزاهم في فتيان من عشيرته، ويصف  
ما أصاب نساء هؤلاء القوم من ذهول واضطراب لما فجعن ورزئن، ثم يصور  
حال الرجال فيجعلهم ثلاثة افرقاء، بين سابح في الرمح، واسير يفدى بماله،  
وممنون عليه بالفداء، فيقول (٥٣) :

فهم ثلاثة افرقاء : فسابح في الرمح يعثر في النجيع الاحمر  
ومكبل يفدى بوافر ماله ان كان صاحب هجمة او أيصر  
أو بين ممنون عليه وقومه ان كان شاكرها وان لم يشكر

ومالك بن حريم الهمداني في اصمعية له يتحدث عن جزعه من الشيب بعد  
الشباب، وانصراف أخوان الصفاء عنه ثم فخر بأبائه ومروءته وباربع خصال  
اخرى ساقها سوقاً لطيفاً وتسلسلا مرتباً يفصح عن متابعته المنطقية فيقول (٥٤) :  
فأن يك شاب الرأس منى فأنني أبيت على نفسي مناقب أربعة  
فواحدة ان لا ابيت بغرة اذا ما سوام الحي حولي تظوعا  
وثانية ان لا اصمت كلبنا اذا نزل الاضياف حرصا لنودعا

(٥٣) - المفضليات ١٢٧/٢ وتنظر الصفحات ٨١/٢٠١٤٤/١.

(٥٤) - الأصميات ٥٦.



وثالثة ان لا تقذع جارتني اذا كان جار القوم فيهم مقذعا  
 ورابعة ان لا احجل قدرنا على لحمها حين الشتاء لتشبعنا  
 ان هذا التسلسل القائم على الارقام لم يكن الحد الذي يضبط سلسلة افكار  
 الشاعر، وانما هناك ضوابط اخرى تتصل بطريقة الحديث وسلامة عودة  
 الضمائر والتوافق في استخدامهما وتعاقب ذكر الصفات والافعال التي لا يمكن  
 ان يتقدم فعل على فعل . هذه الاساليب كلها تشير الى الترتيب الذهني الذي  
 كان يسيطر على افكار الشاعر وهو يحكيها أو يتحدث عنها أو يعبر عن مدلولها.  
 وتطوى بين أبعادها استيعاب (٥٥) - الشعراء للاحاديث المتناولة، وقدرتهم  
 على متابعة الظاهرة اسلوبا ومعنى ومضمونا .

أن هذه الاساليب تحمل دلالة الوحدة التي تشد الصيغ، وتوحد بين المعاني ،  
 وتوفق بين الاطراف التي تبدو متباعدة . وهي أساليب تأخذ شكل صور  
 لفظية احيانا، وصيغ نحوية مترابطة، حيناً آخر، وترتيب منطقي في الأحياء  
 الاخرى . وهي في كل احوالها تمثل الوحدة الاسلوبية التي لا تنفرط اجزاؤها  
 في القصيدة الجاهلية ولا تتفكك وحداتها كما يراها بعضهم . وان وحدة  
 الاسلوب هذه هي اللوحة الواحدة، أو الجسور الواحدة لم تكن النقلة الوحيدة  
 في بناء القصيدة وانما التسلسل اللفظي، والتوافق الاسلوبي بناء وصياغة وتوافقا  
 في أبيات اللوحة يظل يحتفظ بالوحدة حتى انتهائها . وهكذا تظل اجزاء  
 اللوحة متحدة من الداخل، ومتفقة ومتداخلة الى جانب الاطار العام الذي  
 ينتظمها في شكلها الخارجي .

(٥٥) - ينظر ديوان النابغة / ٢٣٨ وديوان آوس / ٨٣ وديوان حاتم الطائي / ٢٧ وديوان لبيد  
 / ٣٠٨، ١١٥ وديوان طرفة / ٩١، ٤٩، ٣٢ وديوان بشر / ١١٩ وديوان عمرو بن  
 معد يكرب / ١٢١ والمفضليات ١٤٤ / ١ ، ٨١ / ٢ وديوان أرمي القيس / ١٨٧ وديوان  
 الأعشى / ٩٩ .



## هوامش وحدة الاسلوب

- ١- فدعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٢- دعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٣- فدع ذا وسل الهم عنك بجسرة  
وقال علقمة بن عبدة:
- فدعها وسل الهم عنك بجسرة
- ٤- فدع عما ترى اذ لا أرتجاع له
- ٥- فدع عما ترى اذ فات مطلبه
- ٦- فدع عنك ليلي إن ليلي وشأنها
- ٧- فدع طلابها وتعزز عنها
- ٨- سلامة بن جندل- ٢٢٨
- ٩- فدع عنك هذا قد مضى لسبيله
- ١٠- دع ذا وعد القول في هرم
- ١١- فدع ذا ولكن هل ترى ضوء بارق
- ١٢- قال عبدالله بن سلمة:  
فتعد عنها إذ نأت بشملة  
وقال عبدة بن الطبيب:
- فدع عنها ولا تشغلك عن عمل
- ١٣- فسل الهوى واستحمل الهم عرماً
- ١٤- ولقد أسلى الهم حين ينوبني
- ١٥- فسل الهوى واستحمل الهم عرماً
- ١٦- وقد تفرج همى ذات معجمة
- ١٧- ينظر الهامش ١/  
وقال أوس:  
ولقد أربت على الهموم بجسرة
- عليها من الحول الذي قد مضى كثر  
تنجو نجاء الأخدري المفسرد  
ذمول إذا صام النهار وهجرا
- كهمك فيها بالرداف خبيب  
وانم القنود على عيرانة أجد  
أمسى بذاك غراب البين فد نعقا  
وإن وعدتك الوعد لا يتيسر  
بحرف ما تخونها النسوع
- وكلف نجى الهم إن كنت راحلا  
خير الكهول وسيداً الحضر  
يضىء حياً في ذرى متألق
- حرف كعود القوس غير ضرور
- إن الصبابة بعد الشيب تضليل  
خروساً بحاجاتي تحب وتنعب  
بنجاء مضطلع السرى موار  
تحب برحلي تارة وتناقـل  
تنضو المطي اذا ما ضمها السفر
- عيرانة بالردق غير لجون

١٨- وكنت اذا الهموم تحضرتني وضنت خلة بعد الوصال  
وقال:

لولا تسليك اللبانة حرة خرج كأحناء الغبيط عقيم  
وتنظر الصفحة ٢٤٨، ١٣١ من الديوان  
١٩- اني لتعديني على الهم جسرة تحب بوصول صروم وتعنق  
وينظر هامش ٢/

٢٠- وإني لامضي الهم عند احتضاره بعوجاء مرقال تروح وتغتسدي  
٢١- ولقد أسلي الهم حين يعودني بنجاء صادقة الهواجر ذعلب  
وقال:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره إذا لم يكن فيه لذي اللب معبر  
وقال:

وقد أمضي الهموم إذا اعترتني بحرف كالمولعة الشناع  
وقال:

فسل طلابها وتعسر عنها بناجية تخيل بالسارداف  
وقال:

فسل همك عن سلمى بناجية خطارة تغلي في السبب القذف  
وقال:

على أن قد أسلي الهم عسني بناجية من الأدم العتاق  
وقال:

فسل الهم عنك بذات لسو صموت ما تخونها الكلال  
وقال:

لولا تسلي الهم عنك بجسرة غيرانة مثل الفنيق المكدم  
وقال:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم

٢٢-وقد أسلي همومي حين تحضرني

٢٣-فهل يسلين الهم عنك شملة

٢٤-وقال المسيب بن علس:

فتسل حاجتها اذا هي أعرضت

٢٥-أفذاك أم صعل كأن عفاه

٢٦-أذلك أم نزر المراتع فادر

٢٧-أفتلك أم وحشية مسبوعة

وقال:

اذلك أم عراقى شتيم

٢٨-أذلك أم أقب البطن جأب

٢٩-أفذاك أم ذو جدتين مولع

٣٠-أذاك أم تلك لا بل تلك تفضله

٣١-أذلك أم جون يطارد آتناً

فذاك شبه قلوصي إذ أضر بها

٣٣-فتلك تبلغني النعمان إن له

٣٤-فتلك أقضى الهم إن خلاجه

٣٥-فتلك اذ رقص اللوامع بالضحي

٣٦-ذاك شبهت ناقتي عن يمين الـ

٣٧-فتلك أشبهها إذ غدت

٣٨-هاتيك تحملني وأبيض صارماً

٣٩-وما ضرب بيضاء يأوي مليكها

تهال العقاب أن تمر بريسده

تنمى بها اليعسوب حتى أقرها

فلو كان جبل من ثمانين قامة

بجسرة كعلاة القين شلال

مداخلة صم العظام أصوص

بخميصة سرح اليدين وساع

أوزاع ألقاء على أغصان

أحسن قنيصاً بالبراعيم خاتلا

خذلت وهادية الصوار قوامها

أرن على نحائص كالمقالي

عليه من عقيقته عفاه

لهق تراعيه بحومل ربرب

غب الوجيف إذا ما أرقلت تخد

حملن فأزكى حملهن دروص

طول السرى والسرى من بعد إبكار

فضلا على الناس في الادنى وفي البعد

سقم وانسي للخلاج صروم

وأجتاب أردية السراب إكامها

رعن بعد الكلال والأعمال

تشق البراق باصعادهما

ومحرباً في مارن مخموس

إلى طنف أعيا براق ونسازل

وترمي دروء دونه بالأجادل

إلى مألّف رحب المباءة عاسل

وتسعين باعاً نالها بالانامل



تدلى عليها بالحبال موثقاً  
إذا لسعته النحل لم يرج لسعها  
فحط عليها والضلوع كأنها  
فشرحها من نطفة رجبية  
بماء شنان زعزعت منه الصبا  
بأطيب من فيها إذا جثت طارقاً

٤٠- ينظر شرح أشعار الهذليين ٢-٦١١

٤١- فما الفرات إذا جاشت غواربه  
يمده كل واد مترع لجب  
يظل من خوفه الملاح معتصماً  
يوماً بأجود منه سيب نافلة  
وقال أوس بن حجر :

وما خليج من المروت ذو حذب  
يوماً بأجود منه حين تسألته  
وقال بشر بن أبي خازم :

وما مغزل ادماء أصبح خشفها  
خذول من البيض الخدود دنا لها  
بأحسن منها إذ تراءت وذو الهوى  
النصوص التي ذكرت فيها هذه الصياغة كثيرة يمكن الرجوع اليها من خلال  
الإشارات الواردة في الهامش (٤١) وبعد ديوان بشر بن أبي خازم.

٤٢- لو أنها عرضت لأشمط راهب  
لصفا لبهجتها وحسن حديثها  
وينظر ديوان ربيعة بن مقروم/٢٨ وشرح أشعار الهذليين ٢/ ٧٩٣/ ٩١٩

٤٣-شرح أشعار الهذليين ٤/١-٤١ والمفضليات ٢/ ٢٢١

- |                                 |                             |
|---------------------------------|-----------------------------|
| ٤٤-أعيني لايبقي على الدهر فادر  | بتيهورة تحت الطخاف العصائب  |
| ٤٥-والدهر لايبقي على حدثانه     | قب يردن بذي شجون مبروم      |
| ٤٦-فالدهر لايبقي على حدثانه     | أنس لفيف ذو طوائف حوشب      |
| ٤٧-تالله يبغي على الأيام ذو حيد | أدفي صلود من الاوعال ذو خدم |
| ٤٨-أرى الدهر لايبقي على حدثانه  | أبود بأطراف المناعة جلعد    |
| ٤٩-أرى الدهر لايبقي على حدثانه  | أقب تباريه جدائد حول        |
| ٥٠-ولايبقي على الحدثان عالج     | بكل فلاة ظاهرة يسرود        |
| ٥١-فوالله لايبقي على حدثانه     | طريد بأوطان العلاية فارد    |

٥٢-٥٣-٥٤-ذكرت النصوص في الدراسة

٥٥-راجع المصادر المذكورة في الهوامش لأنها كثيرة.

## فهرس الاعلام \*

أسامة بن الحارث /

. ١١٧

الأسود بن يعفر /

. ١١٤، ٩٦

الأعشى /

٢٠، ٣٢، ٤٥، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٦١، ٦٦،

٦٧، ٧٤، ٧٧، ٨٠، ٨١، ٨٢، ٩٠، ٩٥، ٩٦، ١١٢، ١١٤، ١١٩.

أمرؤ القيس /

١٣، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٣١، ٣٣، ٣٤، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥٢،

٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٦٦، ٦٨، ٧٣، ٧٤، ٩٥، ١١٠، ١١٢، ١١٩.

أوس بن حجر /

٢٠، ٣١، ٣٣، ٤٤، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٦٦، ٦٨،

٧٣، ٨١، ٩٣، ٩٦، ١٠٩، ١١٠، ١١٤، ١١٩، ١٢٠، ١٢٣.

\* \* \*

بشر بن أبي خازم /

١٥، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٢٧، ٣١، ٣٢، ٣٣، ٣٤، ٣٥،

٣٧، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٦٠، ٦٦، ٧٣،

٧٤، ٧٩، ٨٠، ٨١، ٨٤، ٨٥، ٨٦، ٨٩، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ١٠٩،

١١٠، ١١٢، ١١٤، ١١٩، ١٢٣.

إبنة البكري /

٧٧

\* \* \*

\* اهلنا كلمة أب وابن واعتمدنا أول حرف من اسم العلم .



البجاحظ /

٩٨، ٩٧.

\* \* \*

حاتم الطائي

١١٩.

الحارث بن حلزة /

٨١، ٢١.

حصن بن حذيفة الفزاري /

٧٨.

حميد بن ثور الهلالي /

١١٤.

\* \* \*

خراشة بن عمرو العبسي /

٨٧.

أبو خراش الهذلي /

١١٧، ١٠٤.

خفاف بن ثدبة /

١١٤.

\* \* \*

أبو دؤاد /

١١٠، ١٠٣، ٩٣، ٨٠، ٧٣، ٣٤، ٣١، ٢٠.

\* \* \*

أبو ذؤيب الهذلي /

١١٧، ١١٦.

\* \* \*

ربيعة بن مقروم/

١٨، ٢٢، ٢٦، ٢٧، ٤٣، ٥٤، ٦٦، ٦٨، ٦٩، ٨٠، ٨٦، ٩٥،  
١١٥، ٩٦.

\* \* \*

زهير بن أبي سلمى/

١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٧،  
٣١، ٣٣، ٣٥، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٥١، ٦٤، ٧٣، ٧٤، ٧٧،  
٧٩، ٩٤، ٩٥، ١٠٩، ١١٠.

زهير/

١٠٤.

\* \* \*

ساعدة بن جؤية/

١٠٤، ١١٦.

أبو سفيان/

١٠٤.

السكري/

١٠١.

سلامة بن جندل/

٨٧، ١٠٩، ١٢٠.

سنان بن أبي حارثة/

٧٩.

سويد بن أبي كاهل/

٦٠، ٨٦.

\* \* \*

طرفة بن العبد البكري /

١١٩، ١١٠، ٩٤، ٧٣، ٣٣، ٢٣، ٢٢، ١٦، ١٥، ١٤

عبدالله بن سلمة /

١٢٠، ٧١، ٦٩، ٥٧، ٥٥

عبدالله بن عنمة الضبي /

٨١

عبدة بن الطليب /

٦٨، ٦٦، ٦٢، ٦٠، ٤٩

عبيد بن الأبرص /

٥٢، ٣٤، ٣٣، ٣١، ٢٥، ٢٢، ٢١، ٢٠، ١٨، ١٦، ١٥، ١٣

١١٢، ٧٣

عدي بن زيد العبادي /

١٣

علقمة بن عبدة /

١٢٠، ٣٨، ٣٣

عمرو بن قميئة /

٩٣، ٧٣، ٦٩، ٦٧، ٥٥

عمرو بن معد يكرب /

٨٧، ٢٣، ٢١، ١٥، ١٤، ١٣

عميرة بن جعل /

٢٤، ١٨

عوف بن عطية بن الجزع /

١١٨، ٨٧، ٢٢

\* \* \*



ابن قتيبة /

.٩٨٠٥

قيس بن الخطيم /

.١١٤٠٢٢

\* \* \*

أبو كبير الهذلي /

.١١٦

\* \* \*

ليد بن ربيعة العامري /

.٣٢٠٢٧٠٢٥٠٢٣٠٢٢٠٢١٠٢٠٠١٩٠١٧٠١٦٠١٥٠١٤٠١٣

.٥٩٠٥٤٠٥٣٠٥٠٠٤٩٠٤٨٠٤٧٠٤٦٠٤٥٠٤٤٠٤٢٠٣٥٠٣٣

.١١٦٠١١٩٠١١٢٠١١٠٠١٠٩٠٩٤٠٩٣٠٧٤٠٧٣٠٦٧٠٦٢٠٦٠

\* \* \*

مالك بن حريم الهمداني /

.١١٨

التملس /

.٩٣٠٧٣٠٤٥٠٣٣

المثقب العبدى /

.٩٤٠٩٣٠٧٤٠٧٣٠٦٠٠٤٧٠٤٤٠٣٨٠٣٢٠٢٠

المرقش الأصغر /

.٦٩٠٥٧٠٥٥

المرقش الأكبر /

.٢٢

المزرد /

.٦٨

المسيب بن علس /

.١٢٢

المزق /

.٩٥،٨٠

النابعة الديباني /

،٤٦،٤٥،٤٤،٣٥،٣٣،٢٣،٢٠،١٩،١٨،١٧،١٦،١٥،٦

،٩٤،٩٣،٨١،٧٨،٧٧،٧٦،٧٤،٧٣،٥٢،٥٠،٤٩،٤٨،٤٧

.١١٩،١١٥،١١٤،١١٢،١١٠،١٠٩،١٠٠،٩٦،٩٥

النعمان بن المنذر /

.٦

هرم بن سنان /

.٧٩،٧٨

هريرة /

.٩٠

هند /

٦

## فهرس الاشعار

الصدر	القافية	القائل	البحر	الصفحة
اذلك	عفاء	زهير من أبي سلمى	الوافر	١٢٢، ٩٥
ولقد أسلي	ذعلب	بشر بن أبي خازم	الكامل	١٢١، ٩٤، ٣٧
أفذاك	ربوب	زهير بن أبي سلمى	الكامل	١٢٢، ٩٥
يشلي	وكسابا	الأعشى	البسيط	٦٥، ٦٣، ٤٩
حتى إذا	طلبا	أوس من حجر	الكامل	٦٤
ذكر	ندبا	أوس بن حجر	الكامل	٦٤
فتحا	اختضبا	أوس بن حجر	الكامل	٦٤
كرهت	ومقتربا	أوس بن حجر	الكامل	٦٤
عفا آيه	المتصوب	النابعة الذبياني	الطويل	٢٣
حرف				
مذكرة	باحقب	بشر بن أبي خازم	الطويل	٣٧
فسل الهوى	وتنعب	النابعة الذبياني	الطويل	١٢٠، ٩٣، ٣٨
فدعها	حييب	علقمة بن عبدة	الطويل	١٢٠، ٣٨
وقد أغتدي	مذنب	أمرؤ القيس	الطويل	٦٩
بمنجرد	مغرب	أمرؤ القيس	الطويل	٦٩
على الأبن	مرقب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
له أبطلا	مرقب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
فيوما	تولب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
فيينا	المهذب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠
فعادى	قرهب	أمرؤ القيس	الطويل	٧٠



٨٠	البسيط	الأعشى	أذنابا	لما رأيت
٨٠	البسيط	الأعشى	غابا	يممت
٢١	الطويل	عبيد بن الأبرص	فواهب	لمن طلل
٢١	الخفيف	—	كالكتاب	لمن الدار
٢٢	الطويل	قيس بن الخطيم	راكب	أتعرف
٢٣	الطويل	النابعة الدياني	فتقب	أرسما
١٢٣	الطويل	بشر بن أبي خازم	متصوب	وما مغزل
١٢٣	الطويل	بشر بن أبي خازم	وحلب	خذول
١٢٤	الطويل	مالك بن الحارث	العصائب	أعيني
٦٥	البسيط	الأعشى	ثقابا	تجلو
٦٥	البسيط	الأعشى	كلابا	حتى إذا
٦٥	البسيط	الأعشى	أحقابا	ذو صبية
٦٥، ٦٦	البسيط	الأعشى	أهذابا	فانصاع
٦٥	البسيط	الأعشى	نشابا	وهن
٦٦	البسيط	الأعشى	ثابا	لأيا
٦٦	البسيط	الأعشى	صابا	فكر
٦٦	الكامل	أوس بن حجر	طنبا	وانقض
٦٠	الكامل	—	شبيب	وكان
* * *				
٦٧	الطويل	أمرؤ القيس	القترات	فأوردها
* * *				
٦٠	الوافر	بشر بن أبي خازم	وربح	تضيفه
٦٠	الوافر	بشر بن أبي خازم	مشيح	كان
٦٤	الوافر	بشر بن أبي خازم	الجروح	فلما أفرجته
٦٤	الوافر	بشر بن أبي خازم	صحيح	قليلًا

٧١، ٦٩	الطويل	المرقش الأ صغر	ملوح	غدونا
٧١	الطويل	المرقش الأ صغر	أقرح	أسيل
٧١	الطويل	المرقش الأ صغر	أربح	على مثله
* * *				
١٠٠، ٩٥، ٩٤	البسيط	النابعة الذبياني	والبعد	فتلك
١٢٢				
١٢٢، ٩٥	البسيط	بشر بن أبي خازم	تخذ	إذاك
٩٥	المتقارب	الأ عشى	بأصعادهما	فتلك
٩٥	البسيط	بشر بن أبي خازم	يقند	فبات
٦٠	البسيط	بشر بن أبي خازم	العدد	ففاجأته
٦٠	السريع	المثقب العبدى	مسد	كانها
٦٠	السريع	المثقب العبدى	الأ سود	ملمع
٦٠	البسيط	عبدة بن الطيب	العرد	من وحش
٦٠	البسيط	عبدة بن الطيب	فرد	كانها
٦٠	البسيط	عبدة بن الطيب	البرد	سرت عليه
٦٧، ٥٣	الوافر	الأ عشى	يكيد	يقلب
٦٧	الوافر	الأ عشى	والكديد	أذلك
٦٦	الكامل	الأ عشى	تتاود	كالركب
١٢٣	البسيط	النابعة الذبياني	بالزبد	فما الفرات
١٢٣	البسيط	النابعة الذبياني	والخضد	يمده
١٢٣	البسيط	النابعة الذبياني	والنجد	يظل من
١٢٣	البسيط	النابعة الذبياني	غد	يوماً
١٢٣	الكامل	النابعة الذبياني	متعبد	لو أنها
١٢٣	الكامل	النابعة الذبياني	يرشد	لصفا
١٢٤، ١٠٤	الطويل	ساعدة بن جؤية	جلعد	أرى الدهر

ولا يقي	يرود	أبو خراش	الوافر	١٢٤، ١٠٤
فوالله	فارد	-	الطويل	١٢٤، ١٠٦
دعها	المفرد	زهير بن أبي سلمى	الكامل	١٢٠، ٩٤، ٣٧
فعد عما	أجد	النابعة الذبياني	البسيط	١٢٠
واني لامضي وتغتدي	طرفة البكري	طرفة البكري	الطويل	١٢١، ٩٤، ٣٨
عن طلل	برد	عمرو بن معد يكرب	الوافر	٢١
لمن الديار	المخلد	زهير بن أبي سلمى	الكامل	٢١
أتعرف	التجلد	-	الطويل	٢٢
إلى هرم	وتغتدي	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٧٩
سواء عليه	بأسعد	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٧٩
وإلى سنان	الأسعد	زهير بن أبي سلمى	الكامل	٧٩
وقفت بها	قرود	-	الطويل	٢٥
فلما رأيت	جلعد	-	الطويل	٢٥
أهاجك	الأسود	-	الطويل	٢٤
تعاورها	راعد	-	الطويل	٢٤
غشيت	أم معبد	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٢٤
أريت	منضد	زهير بن أبي سلمى	الطويل	٢٤
شك	العضد	النابعة الذبياني	البسيط	٦٤
لما رأى	قود	النابعة الذبياني	البسيط	٦٤
قالت له	يصد	النابعة الذبياني	البسيط	٦٤
فأزعجته	تجد	بشر بن أبي خازم	البسيط	٦٥
فمارسته	جسد	بشر بن أبي خازم	البسيط	٦٥
فبات في	يقعد	بشر بن أبي خازم	البسيط	٦١
فارتاع	ومن صرد	النابعة الذبياني	البسيط	٦٢



٦٣	السريع	المثقب العبدى	للمنشد	يصيخ
١٠٤	الطويل	ساعده بن جؤية	يصرد	تحول
١٠٤	الطويل	ساعده بن جؤية	ترعد	تحول
١٠٤	الطويل	ساعده بن جؤية	يصلد	وشفت
١٠٤	الطويل	ساعده بن جؤية	معتد	رأى
١٠٤	الطويل	ساعده بن جؤية	معد	فجال
١٠٤	الواقر	أبو خراش	رديد	غدا
١٠٤	الواقر	أبو خراش	تصيد	جموم
١٠٤	الواقر	أبو خراش	يعيد	فألجمها
١٠٤	الواقر	أبو خراش	هيند	كان
١٠٤	الواقر	أبو خراش	حديد	فأدركه
١٠٤	الواقر	أبو خراش	المفيد	فخر
١٠٦	الطويل	-	ناشد	من الصبحم
١٠٦	الطويل	-	المعاهد	يصيح
١٠٦	الطويل	-	القدافد	كان
١٠٦	الطويل	-	مطارد	وحلاؤه
١٠٦	الطويل	-	محائد	وشقوا
٩٤	السريع	المثقب العبدى	أغتدي	فذاكم
٦١	البسيط	بشر بن أبي خازم	الأسد	باتت له
١١٨	الكامل	عوف بن عطية	الأحمر	فهم ثلاثة
١١٨	الكامل	عوف بن عطية	أبصر	وبكل
١١٨	الكامل	عوف بن عطية	يشكر	أو بين
١٢٠، ٣٧	الطويل	أوس بن حجر	كتر	فدعها
١٢٠، ٣٧	الطويل	أمرؤ القيس	وهجرا	فدع ذا
١٢٠	الطويل	بشر بن أبي خازم	يتيسر	فدع عنك

دع ذا	الحضر	زهير بن أبي سلمى	الكامل	١٢٠
ولقد أسلي	موار	النابعة الذبياني	الكامل	١٢٠، ٩٣، ٣٨
وقد تفرج	السفر	أبو دؤاد	البيسط	١٢٠، ٩٣، ٣٧
وقد أتناسى	معبر	بشر بن أبي خازم	الطويل	١٢١، ٣٧
فذاك	ابكار	النابعة الذبياني	البيسط	١٢٢، ٩٤
أمن آل مي	قفارا	عوف بن عطية	المتقارب	٢٢
قطوف	المسائر	المزرد	الطويل	٦٨
مطر د	تعشار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٠
باتت له	وأمطار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٠
تنجو	محرر	ليد بن ربيعة	البيسط	٦١
وبات	ساري	النابعة الذبياني	البيسط	٦١
باتت إلى	ذكر	ليد بن ربيعة	البيسط	٦١
أحسن	مقصور	أوس بن حجر	البيسط	٦٢
يسعى	تسيار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٣
فكر	العار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٣
فشكها	موتور	أوس بن حجر	البيسط	٦٤
فشك	باعشار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٤
ثم اتثنى	نعار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٤
واثبت	كرار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٤
وظل	أسوار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٤
حتى إذا	وادبار	النابعة الذبياني	البيسط	٦٤
حتى أشب	ثيروا	أوس بن حجر	البيسط	٦٤
ولى مجدأ	الزناير	أوس بن حجر	البيسط	٦٤
حتى إذا	المثاير	أوس بن حجر	البيسط	٦٥

٦٥	البسيط	أوس بن حجر	مسرور	كر عليها
٣٣	الكامل	النابعة الذبياني	واواري	دار تكفت
٣٣	الكامل	النابعة الذبياني	الأمطار	قفت عليها
٢٤	الكامل	زهير بن أبي سلمى	القطر	لعب الرياح
٢٦	البسيط	النابعة الذبياني	أخبار	فاستعجمت
٣٧	الطويل	بشر بن أبي خلزم	مقفر	بأدماء
٣٨	السريع	الأعشى	عافر	وقد أسلي
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	مشجرا	بعيدة بين
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	أمعرا	تطائر
				كان
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	أعسرا	الحصى
٣٩	الطويل	أمرؤ القيس	بعقرا	كان صليل
٤٩	البسيط	النابعة الذبياني	ضاري	حتى إذا
٥٩	البسيط	—	ينسفر	ليلتها
٦٩	المتقارب	—	مقتفر	وقد اغتدي
* * *				
١٢٠	الكامل	عبد الله بن سلمة	ضروس	فتعد عنها
٢١	الطويل	أمرؤ القيس	كوانسا	لمن طلل
٢١	الكامل	أمرؤ القيس	دروس	لمن الديار
٢١	الكامل	الحارث بن حلزة	الفرس	لمن الديار
٢٢	الطويل	المرقش الأكبر	بسابس	أمن آل أسماء
٧١	الكامل	عبد الله بن سلمة	يبس	تعل عليه
٧١	الكامل	عبد الله بن سلمة	وسلوس	فتراه
٧١، ٦٩	الكامل	عبد الله بن سلمة	المغروس	ولقد غدوت
٧١	الكامل	عبد الله بن سلمة	ضريس	متقارب



٢٦	الطويل	بشر بن أبي خازم	متبجس	فأسبت
٢٦	الطويل	بشر بن أبي خازم	مرمس	ذكرت بها
٦١	الطويل	المتلمس	معرس	وبات إلى
٦١	الطويل	المتلمس	نرجس	فأحباب
٦١	الطويل	المتلمس	سنبس	فصبحة
٦٦	الطويل	امرؤ القيس	مقبس	فأدبر
١٢٣	الكامل	عبيد بن الأبرص	محموس	هاتيك
١١٧	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	الأكرع	نشر عن
٦٧	الوافر	ربيعه بن مقروم	لماع	فلقب
٦٨	الوافر	ربيعه بن مقروم	انقطاع	فارسل
٦٨	الوافر	ربيعه بن مقروم	شاع	فلهف
٦٨	الوافر	ربيعه بن مقروم	التلاع	كان

٦٧	الطويل	أوس بن حجر	مناسف	يقلب
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	خالف	إذا استقبلته
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	الزخارف	تذكر
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	القراطف	له ثاد
٦٧	الطويل	أوس بن حجر	عاطف	فأوردها
٦٨	الطويل	أوس بن حجر	حائف	فأرسله
٦٨	الطويل	أوس بن حجر	صارف	فمر
٦٨	الطويل	أوس بن حجر	لاهف	ففض
٦٣	الطويل	أوس بن حجر	سقائف	فلاقي
٦٣	الطويل	أوس بن حجر	شاسف	صد
٣٩	الوافر	عبيد بن الأبرص	الخلاف	فأبقى
٣٩	الوافر	عبيد بن الأبرص	الخذاف	تخرنعالها

١٢١	الوافر	عبيد بن الأبرص	بالرداف	فسل طلابها
١٢١، ٣٩	البسيط	امرؤ القيس	القذف	فسل همك
٣٩	البسيط	امرؤ القيس	معتسف	وجفاء
•				
١٢٠	البسيط	زهير بن أبي سلمى	نعقا	فعد عما
١٢٠	الطويل	خفاف بن ندبة	متألق	فدع ذا
١٢١	الطويل	طرفة بن العبد البكري	وتعتق	اني لتعديني
١٢١، ٣٩، ٣٧	الوافر	بشر بن أبي خازم	العناق	على أن قد
٣٩	الوافر	بشر بن أبي خازم	الرقاق	عذافرة
٦٤	البسيط	زهير بن أبي سلمى	دققا	كر
٦١	الخفيف	الأعشى	ويضايق	أو فريد
٦٢	البسيط	زهير بن أبي سلمى	فاطرقا	فبات
٦٦	الطويل	بشر بن أبي خازم	مقبس	ومر
•				
١٢٢	الطويل	امرؤ القيس	أصوص	فهل يسلين
١٢٢	الطويل	امرؤ القيس	دروص	أذلك
٦٨	الطويل	امرؤ القيس	قليص	فاوردها
٩٥	الطويل	امرؤ القيس	دروص	أذلك
•				
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	الرييض	ذعرت
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	قبيض	وقداغتدي
•				
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	يقرع	فشر بن
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	موشع	فنكرنه
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	متصمع	فرمى
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	يرجع	فبداله
١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	الأضلع	فرمى

١١٨	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	متجمع	فأبدهن
١١٨	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	أربعا	فلن يك
١١٨	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	تضرعا	فواحدة
١١٨	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	لنودعا	وثانية
١١٩	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	مقدعا	وثالثة
١١٩	الطويل	مالك بن حريم الهمداني	لتشبع	ورابعة
١٢٠	الوافر	بشر بن أبي خازم	النسوع	فعد
٣٧٠٢١	الوافر	بشر بن أبي خازم	الشناع	وقد أمضي
				فتسل
١٢٢	الكامل	المسيب بن علس	وساع	حاجتها
٢٣	الوافر	بشر بن أبي خازم	لفاع	عفا رسم
٢٣	الوافر	بشر بن أبي خازم	اليراع	عفاها
٦٩	الوافر	ربيعة بن مقروم	جاعوا	إذا لم
٢٦	الطويل	النابعة الذبياني	سابع	توهمت
١١٧	الكامل	أبو ذؤيب الهذلي	يتلح	فون دن
٦٢	البسيط	زهير بن أبي سلمى	فانطلقا	ليلته
٦٣	البسيط	زهير بن أبي سلمى	الخرقا	زرق العيون
٦٦	الطويل	—	مساوق	كأني
	*	*	*	
٢٤	الطويل	عبيد بن الأبرص	تراثكا	تبدل
	*	*	*	
١٢٠	الطويل	لييد بن ربيعة	راحلا	فدع عنك
١٢٠	البسيط	عبدة بن الطبيب	تضليل	فعد عنها
١٢٠	الطويل	النابعة الذبياني	وتناقل	فسل الهوى
١٢١	الوافر	لييد بن ربيعة	الوصال	وكنيت إذا



١٢٤	الوافر	بشر بن أبي خازم	الكلال	فصل المهم
١٢٤	البسيط	عبيد بن الأبرص	شملا	وقد أسلي
١٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	خاتلا	أذلك
١٢٢، ٩٤	الوافر	ليد بن ربيعة	كالمقالي	أذلك
٢١	الطويل	—	معاقله	لمن طلل
٢١	الوافر	ليد بن ربيعة	فالحيال	لمن طلل
٢٢	الطويل	—	ماثله	أتعرف
٢٢	الطويل	طرفة البكري	وسحول	وبالسفح
٢٢	السريع	—	وابل	حتى عفاها
٢٢	البسيط	عبيد بن الأبرص	البالي	يادار هند
٧١	الطويل	زهير بن أبي سلمى	رواجله	صحا القلب
٧٩	الطويل	زهير بن أبي سلمى	باطله	وذي فمة
١٢٢، ٩٥	الخفيف	الأعشى	والأعمال	ذاك شبهت
١٢٢	الطويل	—	نازل	وما ضرب
١٢٢	الطويل	—	بالأجادل	تهال
١٢٢	الطويل	—	عاسل	تنحي بها
١٢٢	الطويل	—	بالأنامل	فلو كان
١٢٣	الطويل	—	نابل	تحمي عليها
١٢٣	الطويل	—	عوامل	إذا لسعه
١٢٣	الطويل	—	المواصل	فحط عليها
١٢٣	الطويل	—	سلاسل	فشرحتها
١٢٣	الطويل	—	وابل	بماء شتان
١٢٣	الطويل	—	الأسافل	باطيب
١٢٣	البسيط	أوس بن حجر	والصقال	وما خلج
١٢٣	البسيط	أوس بن حجر	أشبال	يوما

١٢٣	الطويل	زهير بن أبي سلمى	حول	أرى الدهر
٦٥	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	ووهل	حتى إذا
٦٥	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	أعزل	لا طائش
٦٥	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	بسل	يطعنها
٦٦	البسيط	عبدة بن الطيب	سراويل	مجتاب
٦٦	الطويل	الأعشى	ويجتالها	تراها
٦٦	الطويل	ليبد بن ربيعة	حائلا	كان
٦٧	الطويل	ليبد بن ربيعة	مائلا	يقلب
٦٨	الطويل	المزرد	الخرامل	إلى صبية
٦٨	الطويل	المزرد	هابل	فقال لها
٦٨، ٦٢	البسيط	عبدة بن الطيب	مملول	باكره
٦٨	البسيط	عبدة بن الطيب	مهزول	ياوي إلى
٥٩	الكامل	ليبد بن ربيعة	السمالي	شهور
٥٩	الكامل	ليبد بن ربيعة	بالدوالي	وذكرها
٦١	الطويل	ليبد بن ربيعة	الهواطلا	فبات إلى
٩٣	الطويل	ليبد بن ربيعة	داخل	بتلك
٦٢	الوافر	ليبد بن ربيعة	الشمالي	أضل
٦٢، ٤٩	الطويل	ليبد بن ربيعة	وسائلا	فأصبح
٣٩	البسيط	عبيد بن الأبرص	ذبال	مقتوفة
٣٩	الطويل	النابعة الذبياني	عامل	كأنني شددت
٣٩	الوافر	ليبد بن ربيعة	اللبالي	كأخنس
٦٣، ٤٩	البسيط	عبدة بن الطيب	تهليل	يشلي
٥٤	الطويل	ليبد بن ربيعة	مائله	يقلب
٥٩	الوافر	ليبد بن ربيعة	النقال	يشك
٥٩	الطويل	ليبد بن ربيعة	قافلا	وزاد

٦٩	الطويل	امرؤ القيس	هيكل	وقد اغتدي
٦٩	الطويل	امرؤ القيس	خالي	وقد اغتدي
٦٩	الطويل	امرؤ القيس	منوال	بعجلة
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	من عل	مكر
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	بالمترل	كميت
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	مرجل	على العقب
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	تفل	له أبطلا
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	المذيل	فمن لنا
٧٠	الطويل	امرؤ القيس	الحال	ذعرت
٦٩، ٦٣	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	أزل	أطلس
٦٣	الوافر	زهير بن أبي سلمى	الرجال	فيا كره
٦٥	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	أطحل	في اثره
٦٥	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	حول	كالسيه
٦٥	المنسرح	زهير بن أبي سلمى	أبل	هجن به
٧٣	الطويل	زهير بن أبي سلمى	هو اطله	وغيث
٧٤	الطويل	—	الأجاول	أهاجك
٧٤	الطويل	—	بالمناخل	اربت بها
٧٤	الوافر	النابعة الدياني	إلى دعال	أمن ظلامه
٧٤	الوافر	النابعة الدياني	من الرمال	تعاورها
٧٤	التخفيف	عبيد بن الأبرص	الرنال	بدلت
٧٤	التخفيف	عبيد بن الأبرص	الأطفال	وظباء
٧٥	الطويل	النابعة الدياني	المطافل	عهدت بها
٧٥	الطويل	النابعة الدياني	هائل	تري كل
٧٥	الطويل	النابعة الدياني	بالكلاكل	يثرن الحصى
٧٥	الوافر	ليد بن ربيعة	حلال	تحمل أهلها



٢٥	الوافر	ليد بن ربيعة	الإمام	وخطها
٢٥	الوافر	ليد بن ربيعة	الظلال	تحمل أمها
٢٥	الخفيف	ليد بن ربيعة	ورثها	ليس فيها
٢٥	الطويل	عبيد بن الأبرص	الحالي	ديارهم
٢٥	الطويل	عبيد بن الأبرص	آجال	قليلها
٢٦	الطويل	—	قابل	عفا عام
٢٦	الخفيف	ليد بن ربيعة	الأول	كان ما
٢٦	الطويل	النابعة الذبياني	كواويل	أسائل
٢٦	الطويل	امرؤ القيس	وتحمل	وقفا بها
٢٦	الطويل	امرؤ القيس	من رسول	وإلى قناني
٢٧	البسيط	امرؤ القيس	شمالي	وقد أسلي
٢٨	الوافر	بشر بن أبي خازم	الوصال	وكنيت
٢٨	الوافر	بشر بن أبي خازم	الكلال	صرمت
٢٩	البسيط	عبيد بن الأبرص	وارثها	زيافة
٢٣	البسيط	زهير بن أبي سلمى	والديهم	قف بالديار
٢٣	المليحة	طرفة البكري	زهمه	لعبت
٢٣	الكامل	ليد بن ربيعة	المهدوم	دمن
٨٤٠٢٤	الكامل	بشر بن أبي خازم	المتهم	لعبت بها
٢٤	المليحة	طرفة البكري	حزمه	لا أرى
٦٤	الطويل	الأعشى	المنظير	فشك
٦٤	الكامل	ليد بن ربيعة	سجاني	فتقصه
٦٤	الطويل	المتلمس	أقمت	يلود إلى
٦٤	الكامل	ليد بن ربيعة	تسحانها	باتت

حتى إذا	إذ لامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٦٤
وتوجست	سقامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٦٤
وصادق	مطعم	الأعشى	الطويل	٦٤
حتى اتبح	كالسحم	—	البسيط	١٠٥
فظل	الغسم	—	البسيط	١٠٥
ثم ينوش	كتم	—	البسيط	١٠٥
دلى يديه	شرم	—	البسيط	١٠٥
فراغ	منحطم	—	البسيط	١٠٥
فاهتجن	يقرم	—	الكامل	١٠٥
وهلاً	ومشرم	—	الكامل	١٠٥
سيكفيك	صريمها	الملك العبدى	الطويل	٩٣
لولا عقيم	ليد بن ربيعة	الكامل	١٠٥	٣٨، ٣٩، ٤٠
تسليك	—	—	—	٢١
فبتلك	صروم	ليد بن ربيعة	الكامل	٩٣
أفتلك	قوامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٩٤
فبتلك	إكامها	ليد بن ربيعة	الكامل	٩٤
وتصيفا	المسموم	ليد بن ربيعة	الكامل	٥٩
فأوردها	الجميما	—	المقارب	٥٩
وبالماء	تصوما	—	المقارب	٥٩
وأعجف	عصيما	—	المقارب	٥٩
إذا جاهرته	المقدم	الأعشى	الطويل	٦٧
وإن كان	مجدم	الأعشى	الطويل	٦٧
فأوردها	المكمم	الأعشى	الطويل	٦٧
فلما أضاء	خينا	الأعشى	الطويل	٦٥
فصبحه	ابن أرقم	الأعشى	الطويل	٦٥
فأطلق	خشر ما	الأعشى	الطويل	٦٥



٦٥	الطويل	-	فنجشما	لندن خدوة
٦٥	الطويل	-	أسجما	وأنجي
٦٦	المقارب	ربيعة بن مقروم	منجما	كانى
٦٦	الطويل	الأعشى	مكدم	عرفسة
١٢٤	الكامل	-	ميرم	والدهر
١٢٤	البسيط	-	خدم	تافه
٨٤	الكامل	بشر بن أبي خازم	الأرقم	لمن الديار
٨٤	الكامل	بشر بن أبي خازم	المعصم	دار
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	تملم	زيافة
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	يعلم	سائل
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	مصدوم	كنا إذا
٨٥	الكامل	بشر بن أبي خازم	من الدم	تعلو
٨٦	المقارب	ربيعة بن مقروم	الكريما	وأن تسالني
٨٦	المقارب	ربيعة بن مقروم	التديما	وأني
٨٦	المقارب	ربيعة بن مقروم	عليما	وقومي
٨٦	المقارب	ربيعة بن مقروم	المسيما	ييينون
١٢١، ٨٥، ٣٧	الكامل	بشر بن أبي خازم	المكرم	لولا نسل
١٢١، ٩٣، ٣٨	الطويل	المثلث	مكدم	وقد أتاسي
١٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	قوامها	أفتك
١٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	صروم	فتك
١٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	إكامها	فتك
٢١	الوافر	-	قديم	لمن طلل
٢٢	المقارب	ربيعة بن مقروم	تريما	أمن آل هند
٢٢	الكامل	ليد بن ربيعة	والمختوم	أو مذهب
٥٩	الكامل	ليد بن ربيعة	خمامها	يعلو



٥٩	الكامل	ليبد بن ربيعة	أزلامها	حتى إذا
٥٩	الكامل	ليبد بن ربيعة	مجلوم	حتى إذا
٣٨	الكامل	—	محجوم	حرف
٢٥	الكامل	—	الآرام	دار لها
٢٥	الطويل	زهير بن أبي سلمى	ميجثم	بها العين
٢٦	الطويل	زهير بن أبي سلمى	توهم	وقفت بها
٢٦	الكامل	ليبد بن ربيعة	حرامها	دمن تجرم
٢٦	المقارب	ربيعة بن مقروم	الوشوما	تمخال
٢٧	البيسط	زهير بن أبي سلمى	أمم	كان عيني
٢٧	البيسط	زهير بن أبي سلمى	النظم	عزب
٢٧	المقارب	بشر بن أبي خازم	سجاما	ذكرت بها
٢٧	المقارب	ربيعة بن مقروم	سجوما	فكانت

١٢٠، ٩٣، ٣٧	الكامل	أوس بن حجر	بلون	ولقد أربت
١٢٢، ٩٤	الكامل	ليبد بن ربيعة	أغصان	أفذاك
٢١	الطويل	امرؤ القيس	يمان	لمن طلل
٢١	الكامل	ليبد بن ربيعة	زمان	لمن الديار
٢١	الكامل	عمرو بن معد يكرب	الصحان	لمن الديار
٦٠	الكامل	ليبد بن ربيعة	إران	فكانها
٦١، ٥٩	الكامل	—	مدجان	خرج إلى
٦٢	البيسط	ليبد بن ربيعة	كالسرحان	حتى أشب
٦٢	الكامل	ليبد بن ربيعة	رمحان	فعد
٢٣	الكامل	عمرو بن معد يكرب	الثيران	لعبت بها
٢٤	الطويل	عميرة بن جعل	دفان	فلم يبق

٢٤	الطويل	وغير مخطوبات كل مكان	عنيرة بن جعل
٢٥	الكامل	خلعت الأخدان	لميد بن ربيعة
٢٥	الكامل	والخالدان الغزلان	لميد بن ربيعة
٢٦	الطويل	الايلغار ثمان	—
٢٦	الطويل	أت عجاج رهبان	لمرو القيس
٢٦	الطويل	ذكرت بها واشجان	لمرو القيس
٢٦	الطويل	فسحت وتهتان	لمرو القيس
٢٧	الطويل	غشيت تبتلران	لميد بن ربيعة
٢٨	الوافر	فسل اللهم القيون	المثقب العبدى
٥٣	الوافر	يقلب ما يكون	الاعشى
٥٤	الكامل	فحتى الصحبان	لميد بن ربيعة

٢٣	الوافر	أعرف لواها	بشر بن أبي خازم
٢٣	الوافر	ومنهامترل بلاها	بشر بن أبي خازم
٢٣	الوافر	أوب على عفاها	بشر بن أبي خازم
٦٧	الوافر	تمهل قصيا	عمرو بن قميثة
٦٧	الوافر	أطال أنلريا	عمرو بن قميثة
٦٧	الوافر	فأوردعا طريا	عمرو بن قميثة
٦٨	الوافر	فارسل يثريا	عمرو بن قميثة
٦٨	الوافر	فخر شظيا	عمرو بن قميثة
٦٨	الوافر	وعض وغيا	عمرو بن قميثة
٦٨	الوافر	وكنك دوسريا	عمرو بن قميثة

## كشاف المراجع

- الأصمعيات: للأصمعي، دار المعارف  
الحيوان: لأبي عثمان الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة.  
ديوان الأعرشي، بيروت-١٩٦٦.  
ديوان أمريء القيس، دار المعارف.  
ديوان أوس بن حجر، تحقيق محمد يوسف نجم.  
ديوان أبي دؤاد، تحقيق غرونبوم.  
ديوان بشر بن أبي خازم، تحقيق د. عزة حسن.  
ديوان زهير بن أبي سلمى، دار الكتب.  
ديوان طرفة بن العبد البكري، طبعة أوربية.  
ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق حسين نصار القاهرة.  
ديوان عدي بن زيد العبادي، تحقيق محمد جبار المعيد، بغداد/١٩٦٥.  
ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي، تحقيق هاشم الطعان، بغداد/١٩٧٠.  
ديوان عمرو بن قميئة، تحقيق خليل إبراهيم العطية، بغداد/١٩٧٢.  
ديوان قيس بن الخطيم، بغداد/١٩٦٢.  
ديوان لبيد بن ربيعة العامري، تحقيق إحسان عباس.  
ديوان المتلمس الضبعي، تحقيق حسن كامل الصيرفي القاهرة/١٩٧٠.  
ديوان المثقب العبدى، تحقيق محمد حسن آل ياسين بغداد/١٩٥٦.  
ديوان المرقش الأصغر، تحقيق د. نوري القيسي، بغداد.  
ديوان المرقش الأكبر، تحقيق د. نوري القيسي، بغداد.  
ديوان المزرد بن ضرار الغطفاني، بغداد/١٩٦٢.  
ديوان النابغة الذبياني، شرح ابن السكيت، بيروت/١٩٦٨.  
شرح أشعار الهذليين، للسكري، القاهرة/١٩٦٥.



- شعر الأسود بن يعفر، تحقيق د. نوري القيسي، بغداد.
- شعر خفاف بن نذبة السلمي، تحقيق د. نوري القيسي.
- شعر ربيعة بن مقروم، تحقيق د. نوري القيسي، مستل مجلة كلية الآداب.
- شعر عبدة بن الطبيب، تحقيق د. يحيى الجبوري، بغداد / ١٩٧١.
- الشعر والشعراء لأبن قتيبة، بيروت / ١٩٦٤.
- المعاني الكبير: لابن قتيبة، حيدر آباد الدكن / ١٩٤٩.
- المفضليات: للمفضل الضبي، بيروت / ١٩٢٠.

## جدول الخطأ والصواب

الخطأ	الصواب	الصفحة	السطر
استشارة	استشارة	١١	١٠
العلل	الطلل	٣٠	١٦
ننجاه	بنجاه	٣٧	٨
حقب	أحقب	٣٧	١٤
عرما	عرمسا	٣٨	٥
نحب	تحب	٣٨	٥
مضرة	مضيرة	٣٨	١٥
حصى الخلاف	(مثل) حصى الخلاف	٣٩	١١
التفاته	التفاته	٤٩	١٣
تشبيهه	تشبيهية	٥٨	١٢
اصداع	انصداع	٥٩	٢٢
دبات	وبات	٦١	١٠
مطار	مطر د	٦٧	٧
عنها	—	٧٥	٥
حضالة	خصاله	٧٧	٧
وتتفق حيث	من حيث	٨٩	١

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد رقم (٥٩٥) لسنة ١٩٧٤





